

Mandana Covindassamy

W. G. Sebald

Cartographie d'une écriture
en déplacement

Chapitre 3 – 979-10-231-1367-9

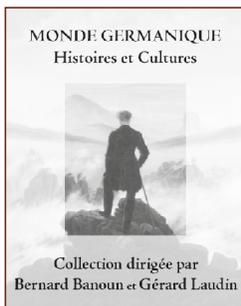




Ancienne élève de l'École normale supérieure (rue d'Ulm), agrégée d'allemand, Mandana Covindassamy est docteur en études germaniques de l'université Paris-Sorbonne. Après avoir exercé à l'université de Nantes, elle est actuellement maître de conférences à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm. Ses recherches portent sur la littérature allemande et notamment sur l'interaction entre texte et images (Sebald, Alexander Kluge), sur la réception de « l'orient » (Goethe), ainsi que sur la théorie littéraire (cartographie et littérature).

MONDE GERMANIQUE

Histoires et Cultures



Collection dirigée par

Bernard Banoun et Gérard Laudin

W.G. SEBALD
CARTOGRAPHIE D'UNE ÉCRITURE EN DÉPLACEMENT

MONDE GERMANIQUE
Histoires et Cultures



Collection dirigée par
Bernard Banoun et Gérard Laudin

- « *Le Soleil de la liberté* ». *Henri Heine, l'Allemagne, la France et les révolutions*
Lucien Calvié
- L'Arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel à l'époque de l'Athenäum*
Alain Muzelle
- Minerve et les muses. Essais de littérature allemande*
Jean-Marie Valentin
- Carl Gustav Jung, « Kulturphilosoph »*
Véronique Liard
- Thomas Mann, ou les Métamorphoses d'Hermès*
Hélène Vuillet
- Max Ernst, l'imagier des poètes*
Nicolas Devigne, Julia Drost & Ursula Moureau-Martini (dir.)
- Mallarmé et Stefan George. Politiques de la poésie à l'époque du symbolisme*
Ludwig Lehnen
- Violences sur les scènes allemandes*
Éliane Beaufiles
- De la scène au salon. Le modèle français dans la comédie allemande des Lumières*
Elsa Jaubert
- De Kant à Adam Müller (1790-1815). Éloquence, espace public et médiation*
Christine de Gemeaux
- Penser la musique au siècle du romantisme.*
Discours esthétique dans l'Allemagne et l'Autriche du XIX^e siècle
Jean-François Candoni
- Les Métamorphoses du dieu Bonheur.*
Heiner Müller, Bertold Brecht et l'écriture du fragment
Francine Maier-Schaeffer
- De Protée à Polyphème. Les lumières platoniciennes de Friedrich Heinrich Jacobi*
Pierre Jean Brunel
- Wenderoman. Déconstruction du roman et roman de la déconstruction en RDA*
Marie-Hélène Quéval
- De Protée à Polyphème. Les Lumières platoniciennes de Friedrich Heinrich Jacobi*
Pierre Jean Brunel

Mandana Covindassamy

W.G. Sebald
Cartographie d'une écriture
en déplacement

Ouvrage publié avec le concours de l'équipe d'accueil EA 3556
(REIGENN, dir. M.-Th. Mourey), de l'École doctorale IV et du Conseil scientifique
de l'université Paris-Sorbonne ainsi qu'avec le soutien du Laboratoire d'excellence TransferS
(programme Investissements d'avenir ANR-10-IDEX-0001-02 PSL* et ANR-10-LABX-0099)
pour la partie cartographique (dir. M. Espagne).

Remerciements

Je voudrais exprimer toute ma gratitude à Messieurs les Professeurs Jean-Marie Valentin (directeur de thèse), Bernard Banoun et Gérard Laudin, qui ont bien voulu accueillir cet ouvrage dans la collection. Je tiens à adresser mes plus vifs remerciements à Madame Sebald pour son aimable autorisation de citation, aux archives littéraires allemandes de Marbach, notamment à Monsieur Nicolai Riedel, qui m'a ouvert l'accès à ce fonds, et à Monsieur Ulrich von Bülow, qui a autorisé la citation des *marginalia*, ainsi qu'à Monsieur Bertrand Badiou, qui a bien voulu accorder le droit de citation des extraits de l'œuvre de Paul Celan. Je remercie encore Monsieur Julien Caverio du Labex TransferS pour son travail cartographique. Qu'il me soit encore permis de témoigner ma profonde reconnaissance à tous ceux qui, par leur présence amicale et affectueuse, ont accompagné la naissance de ce travail.

Les PUPS, désormais SUP, sont un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2014

© Sorbonne Université Presses, 2020

ISBN PAPIER : 978-2-84050-938-7

PDF COMPLET – 979-10-231-1363-1

TIRÉS À PART EN PDF :

Préambule – 979-10-231-1364-8

Chapitre 1 – 979-10-231-1365-5

Chapitre 2 – 979-10-231-1366-2

Chapitre 3 – 979-10-231-1367-9

Chapitre 4 – 979-10-231-1368-6

Chapitre 5 – 979-10-231-1369-3

Conclusion – 979-10-231-1370-9

Maquette et réalisation : Compo Méca (64990 Mouguerre)
d'après le graphisme de Patrick Van Dieren
Adaptation numérique 3d2s (Paris)

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

sup.sorbonne-universite.fr

NOTE

Le présent ouvrage est la version remaniée de la thèse *À l'épreuve du dépaysement. W.G. Sebald (1944-2001). Cartographie d'une écriture en déplacement* soutenue à l'université Paris-Sorbonne le 23 novembre 2007.

Les textes de Sebald sont cités en note sans indication d'auteur.

Les numéros de page de la traduction française sont directement indiqués. Ils sont suivis entre parenthèses des numéros de page de l'édition allemande.

Sauf mention contraire, les traductions françaises publiées ont été reprises.

On a indiqué en note les citations originales des œuvres littéraires et scientifiques de W.G. Sebald en renonçant aux entretiens, directement traduits.

En l'absence de citation, les indications de page figurent directement dans le corps du texte. La référence à la traduction française précède la référence à l'édition allemande.

Les titres des ouvrages de Sebald sont abrégés de la manière suivante et cités d'après les éditions mentionnées ci-dessous :

A : *Austerlitz*, trad. P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2002 / *Austerlitz*, München Wien, Carl Hanser, 2001

AS : *Les Anneaux de Saturne*, trad. B. Kreiss, Arles, Actes Sud, 1999 / *Die Ringe des Saturn*, Frankfurt a.M., Fischer, 1997

BU : *Die Beschreibung des Unglücks*, Frankfurt a.M., Fischer, 1994

CS : *Campo Santo*, trad. P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2009 / *Campo Santo*, München Wien, Carl Hanser, 2003

DD : *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, trad. P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2004 / *Luftkrieg und Literatur*, München Wien, Carl Hanser, 1999

DN : *D'après nature. Poème élémentaire*, trad. S. Muller et P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2007 / *Nach der Natur. Ein Elementargedicht* [1988], Frankfurt a.M., Fischer, 1995

E : *Les Émigrants*, trad. P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2000 / *Die Ausgewanderten*, Frankfurt a.M., Fischer, 1994

SC : *Séjours à la campagne*, trad. P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2005 / *Logis in einem Landhaus* [1998], Frankfurt a.M., Fischer, 2000

UH : *Unheimliche Heimat* Frankfurt a.M., Fischer, 1995

V : *Vertiges*, trad. P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2001 / *Schwindel. Gefühle*, Frankfurt a.M., Fischer, 1994.

Austerlitz © 2001, The Estate of W.G. Sebald. All rights reserved. German edition: Carl Hanser Verlag München 2001; *Die Ringe des Saturn*, Fischer, Frankfurt a.M. 1997, © Eichborn AG, Frankfurt am Main, 1995; by kind permission of the publisher Carl Hanser Verlag München; *Campo Santo* © The Estate of W.G. Sebald, 2003. All rights reserved. German edition: Carl Hanser Verlag München 2003; *Die Ausgewanderten*, Fischer, Frankfurt a.M. 1994, © Eichborn AG, Frankfurt am Main, 1992; by kind permission of the publisher Carl Hanser Verlag München; *Schwindel. Gefühle*, Fischer, Frankfurt a.M. 1994 © Eichborn AG, Frankfurt am Main, 1990; by kind permission of the publisher Carl Hanser Verlag München.

W.G. Sebald, *Les Anneaux de Saturne*, traduit de l'allemand par Bernard Kreiss © Actes Sud, 1999; W.G. Sebald, *Les Émigrants*, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau © Actes Sud, 1999; W.G. Sebald, *Vertiges*, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau © Actes Sud, 2001; W.G. Sebald, *Austerlitz*, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau © Actes Sud, 2002; W.G. Sebald, *Campo Santo*, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau et Sybille Muller © Actes Sud, 2009.

DES CONSTRUCTIONS

*Et tel sera le résultat de cette considération :
 Nous voyons un réseau complexe d'analogies qui s'entrecroisent
 et s'enveloppent les unes dans les autres.
 Analogies d'ensemble comme de détail¹.*

LUDWIG WITTGENSTEIN

Les ouvrages narratifs de Sebald présentent un matériau composite, porté par une pluralité de voix, qui se distinguent par la mise en place d'un agencement non hiérarchisé. Néanmoins, l'écriture du bricolage ne conduit pas à un fractionnement des textes. Portés par un mouvement général, ils constituent des unités déterminées, en dépit du foisonnement encyclopédique qui les caractérise. Ce dernier point témoigne, de manière symptomatique, du recul de la trame du récit au profit d'une écriture qui fait état de son cheminement. Afin de mettre en scène son élaboration patiente, elle doit recourir à des formes de constructions susceptibles d'exprimer une telle plasticité. La notion de structure, si souvent convoquée afin de rendre compte de la construction d'une œuvre narrative, paraît toutefois bien statique. Le déplacement opéré par les procédés combinatoires qui mêlent texte et image, jouent de plusieurs langues et manient avec adresse les discours et les citations, a mis en évidence un vaste plan textuel déterminé par de tels vecteurs ; l'étude des constructions sebaldiennes se propose d'examiner sa dynamique générale.

STRUCTURES

La structure désigne l'ensemble des éléments qui forment la charpente, l'ossature d'un texte. Ils peuvent être de nature diverse, comme l'agencement narratif, la disposition thématique, la succession de types de discours (dialogue, récit, description...). Réduite à sa plus simple expression sous la forme d'une présentation synthétique, la structure se caractérise par la solidarité des éléments qui la composent. Si l'un d'eux venait à disparaître, l'ensemble de la construction

¹ « Investigations philosophiques », dans *Tractatus logico-philosophicus suivi de Investigations philosophiques*, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1961, § 66, p. 148 (*Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1984, § 66, p. 278).

en serait perturbé, comme en témoigne l'usage du terme dans les arts de la construction, où il désigne l'agencement des parties d'un bâtiment. Aucun de ses termes ne saurait donc être contingent, tandis que ce qui ne ressortit pas à la structure d'un texte est affecté d'un coefficient de nécessité interne moindre. Ce trait fondamental de la structure conduit ainsi Barthes à s'interroger dans son essai consacré à « L'effet de réel » sur le statut du détail, soit de l'inessentiel par excellence, dans une approche structurale des textes, qui court le risque, en raison de la nature même de son entreprise, de négliger la complexité de la matière textuelle au profit d'une réduction de l'œuvre à son canevas². Le souci exprimé par le théoricien souligne à quel point la structure peut être assimilée à une ossature du texte, dépourvue de sa chair, essentielle et donc nécessaire au corps, mais inanimée, statique.

150

Aussi la structure est-elle également ce qui demeure d'un texte lorsqu'il est résumé. Or le lecteur des ouvrages de Sebald éprouve un embarras certain à formuler un condensé de leur contenu. La matière même des textes est foisonnante, de sorte que la réduire à un seul sujet tronque la complexité essentielle des textes. Toutefois, des principes d'organisation les sous-tendent.

Le premier livre, *Vertiges*, est composé de quatre récits dont l'alternance se fonde sur un balancement entre les textes consacrés à des auteurs (I, III) et ceux qui relatent des pérégrinations du narrateur (II, IV). Les titres de ces deux derniers sont en italien, tandis que les deux autres sont en allemand. La présence de la langue italienne est un premier point commun aux quatre récits, qui se déroulent tous au moins partiellement dans ce pays. L'année 1913 en est un autre. Le premier texte, consacré à Henri Beyle, s'ouvre en effet sur le récit de la participation de ce dernier à la campagne napoléonienne, tout particulièrement en 1813. Dans la deuxième section, le narrateur rappelle le passage à Vérone de Kafka en 1913, puis il consulte les journaux italiens d'août et septembre 1913 dans la bibliothèque municipale de cette même ville (V, 80/97 et 110/133). Le narrateur souligne l'importance de cette année si particulière qui a vu finir la Belle Époque (V, 113/136). Aussi n'est-il pas étonné de voir son ami Salvatore lire la nouvelle de Sciascia, *1912+1*. Le récit se clôt sur une allusion aux décors de la mise en scène d'*Aida* en 1913. Toutes ces indications, disséminées dans le récit de voyages qui ont lieu en 1980 et en 1987, préparent le terrain du récit suivant, où est relaté le voyage de Kafka en Italie

2 Roland Barthes, « L'effet de réel », dans *Le Bruissement de la langue*. Essais critiques IV, Paris, Le Seuil, 1984, p. 167-168 : « [...] ces auteurs [= Flaubert et Michelet] (parmi bien d'autres) produisent des notations que l'analyse structurale, occupée à dégager et à systématiser les grandes articulations du récit, d'ordinaire et jusqu'à présent, laisse pour compte [...]. Ces notations sont scandaleuses (du point de vue de la structure), ou, ce qui est encore plus inquiétant, elles semblent accordées à une sorte de *luxe* de la narration, prodigue au point de dispenser des détails « inutiles » [...]. »

en 1913. Quant au dernier texte, il mentionne furtivement cette année à deux reprises (V, 167/202 et 231/285). L'ouvrage se clôt sur la mention mystérieuse, isolée du texte, d'un chiffre : 2013. Il se projette ainsi dans l'avenir, et les deux siècles précédents ne laissent rien augurer de bon, d'autant que le récit a rapporté pour conclure les circonstances du grand incendie de Londres.

Hormis ces liens géographique et historique, la présence littéraire de Kafka hante l'ensemble du livre et assure également sa cohérence. Non seulement l'écrivain est nommé dans les deuxième et troisième récits, mais, comme Oliver Sill l'a bien montré, c'est notamment l'un de ses textes qui est joué en sourdine dans les quatre parties de *Vertiges*³. Une même citation, très brève, du « Chasseur Gracchus » est intégrée, plus ou moins fidèlement, à chacun des textes. Le lecteur voit ainsi réapparaître un détail descriptif commun, qui suscite un sentiment de déjà-vu. La présence de Kafka se manifeste donc tantôt par une citation masquée, tantôt par une référence biographique, voire par une image. Diffuse et protéiforme, elle assure une unité à l'ouvrage, mais elle ne saurait relever à proprement parler de la structure de l'œuvre, puisqu'elle n'est pas nécessaire à l'économie du récit, ne serait-ce qu'en raison de l'hétérogénéité thématique des quatre histoires. Au même titre que l'année 1913, les allusions à Kafka relèvent d'une dissémination dans l'ensemble du tissu textuel. Si effet de structure il y a, il est à lire dans l'alternance stricte entre récits biographiques brefs consacrés à des écrivains (I et III) et récits de voyage plus longs (II et IV).

Le premier des quatre textes, consacré à Henri Beyle, plus connu sous son nom de plume, Stendhal, s'ouvre sur l'évocation de la campagne napoléonienne à laquelle ce dernier a participé. Au cours des étapes italiennes, le jeune homme découvre l'amour, et le récit se tourne ainsi vers la relation des aventures sentimentales de l'écrivain. L'évocation inévitable de son livre *De l'amour* culmine dans la référence à la célèbre « cristallisation » stendhalienne. Après avoir achevé d'évoquer la rencontre malheureuse entre Beyle et Mme Gherardi, le récit se tourne vers la période pendant laquelle l'écrivain, en proie à la syphilis, écrit ses romans, puis le narrateur décrit les symptômes dont il souffre avant d'indiquer les circonstances de sa mort. Si la fin du récit propose un effet de clôture certain, les développements antérieurs, pour être ordonnés chronologiquement et correspondre à la thématique de l'amour annoncée dans le titre, font l'effet d'une longue digression.

Le deuxième récit retrace les voyages du narrateur en Italie. Il est scindé en deux parties principales. La première est consacrée au voyage de 1980, tandis que la seconde évoque celui de 1987, par lequel le narrateur projette de suivre le même trajet que sept ans auparavant. Le premier voyage en Italie proprement dit

3 Oliver Sill, « Aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden », art. cit., p. 600-610.

est précédé du récit de son étape préliminaire, au cours de laquelle le narrateur séjourne à Vienne et rend visite au poète Ernst Herbeck à Klosterneuburg. De manière symétrique, bien qu'elle soit bien plus brève, une note complémentaire suit la dernière séquence. Elle précise comment Franz Werfel a offert à Franz Kafka un exemplaire de son roman *Verdi*, ce qui prolonge les considérations tenues dans la partie précédente à propos d'*Aida* et anticipe le récit suivant, consacré à Kafka. Ces quatre moments du récit sont séparés à chaque reprise par un espacement typographique. Il correspond dans le premier cas à un changement de pays, dans le deuxième à un saut temporel, et dans le troisième à une adjonction par laquelle le récit échappe à sa clôture logique : la dernière séquence n'entretient plus aucun lien avec le récit de voyage.

152 Dans le troisième récit, le lecteur découvre comment Kafka s'est lui aussi rendu sur les rives du lac de Garde, en 1913. Comme le narrateur, il fait étape à Vienne. Puis les étapes du voyage qui le mènent au sanatorium de Riva sont retracées, ainsi que les anecdotes qui rythment la vie du curiste. Enfin, le récit s'achève en établissant un lien entre ce séjour à Riva et l'histoire du chasseur Gracchus, condamné à errer sans trouver le repos, que Kafka fait débarquer à Riva dans l'histoire qu'il lui consacre. La cadence du texte et ses principales étapes sont analogues à celles du récit consacré à Beyle : le narrateur commence par retracer des étapes de voyage attestées, tout en laissant son imagination compléter les informations, pour montrer comment ces épisodes, liés à des sentiments amoureux, nourrissent des œuvres littéraires.

Bien que le titre du dernier volet soit en italien, il se déroule en Allemagne. Au terme du séjour qu'il effectue près du lac de Garde en 1987, le narrateur retourne dans le village de son enfance. La première partie du récit retrace les étapes du voyage qui le mène d'Italie en Allemagne. À son arrivée, il rappelle des souvenirs d'enfance. Puis il raconte le déroulement de son séjour, sa perception des lieux, les rencontres avec Lukas, un ancien habitant, la restitution des lieux de son enfance qu'il entreprend par écrit. De nombreux souvenirs resurgissent. Enfin, le narrateur quitte W. début décembre, et fait le récit de son passage en train par l'Allemagne. Il s'arrête à Londres, visite la National Gallery et reprend le train. En feuilletant le livre de Samuel Pepy, il rêve du grand incendie de Londres. C'est sur cette vision d'apocalypse, suivie de la mention « 2013 », que s'achève le livre. Comme ce résumé en témoigne, il est difficile de dégager les lignes de force d'un récit qui fait la part belle aux souvenirs, et ne cesse par conséquent d'osciller entre les époques. En retraçant les étapes du récit, le résumé vide le propos de sa substance, et équivaut à présenter une coquille vide en lieu et place d'un modèle réduit du récit. Nombre de détails font référence aux récits précédents, comme l'histoire du chasseur Schlag, qui rappelle celle du chasseur Gracchus, tout en évoquant la campagne napoléonienne de Beyle

en raison de la présence dans un grenier d'un vieil uniforme, prêt à tomber en poussière. Cet exemple, parmi tant d'autres, montre comment le texte est tenu par ces références parfois ténues, qui confèrent à l'ensemble sa cohérence. C'est cette stratégie d'écriture, plus qu'une structure véritable, qui fonde la solidité de l'œuvre.

Tout comme le premier ouvrage narratif de Sebald, *Les Émigrants* comprend quatre récits. Mais à la différence de *Vertiges*, leur matière est plus nettement homogène, puisqu'ils se consacrent tous à retracer des rencontres du narrateur avec des personnalités marquantes, dont la biographie est ainsi progressivement restituée. Comme le titre l'indique, ils ont en partage une expérience de l'exil. Au-delà de ce socle thématique commun, l'unité du texte est conférée formellement par les épigraphes qui surmontent chacun des textes, et, plus mystérieusement, par les apparitions de l'homme aux papillons, Nabokov, dont le rôle est similaire à celui que joue Kafka dans *Vertiges*⁴. L'écrivain russe est nommé, une de ses photographies est reproduite, et Sebald puise dans l'autobiographie de ce dernier, *Speak, Memory*, des motifs qu'il instille dans son texte. Si elles contribuent à conférer aux *Émigrants* sa cohérence, de nature bien différente de la convergence thématique, les manifestations de la présence de Nabokov ne relèvent pas plus de la structure que celle de Kafka dans *Vertiges*. Au plan général, aucune architecture commune ne se dégage, sinon la succession des quatre récits.

Au sein de chacune de ces histoires en revanche, des mouvements d'écriture apparaissent. Les deux premiers récits se distinguent sur ce point des deux derniers. Dès l'ouverture des textes en effet, une analogie se dessine entre « Dr. Henry Selwyn » et « Paul Bereyter », puisque ces deux récits sont surmontés de photographies qui représentent pour l'une un cimetière, pour l'autre des rails de chemin de fer. Dans la mesure où Paul Bereyter se suicide en se couchant sur ces rails, l'image renvoie elle aussi à la mort du personnage éponyme. Le cadrage de la photographie souligne de manière tout à fait emphatique cet aspect : pour prendre ce cliché, le photographe a dû lui-même se coucher sur la voie ferrée. Le lecteur voit alors le spectacle qui s'est offert au suicidaire avant l'arrivée du train.

Dans le premier récit, la dernière image fait écho à la première. La coupure de journal reproduite à la fin du texte rapporte comment des glaciers livrent les corps de disparus des décennies après leur ensevelissement et reproduit la photographie d'un glacier, sépulture d'un ami de Henry Selwyn. Cet autre cimetière répond ainsi au premier. En outre, le texte qui longe cette image ultime souligne cette itération de la mort : « Voilà donc comment ils reviennent,

4 *Ibid.*, p. 610-623.

les morts⁵. » La cadence de la phrase allemande imite parfaitement les cycles de retour par lesquels les morts se manifestent. « So also », par son rythme ternaire et la répétition d'une même syllabe, forme une boucle, tandis que l'apparition des morts sous forme de substantif est anticipée par un pronom. Alors que la phrase semble achevée, les morts reviennent, tout comme le corps de l'alpiniste, qui réapparaît soixante-douze ans après le décès.

154 Entre les pôles liminaire et conclusif, le récit se déploie en plusieurs moments. Les sept premières pages sont consacrées à la narration de la rencontre entre le narrateur, accompagné de son épouse, et Henry Selwyn. Puis une séquence d'une longueur comparable livre des anecdotes sur les particularités de la vie dans cette maison. Un troisième moment développe longuement le récit d'une soirée pendant laquelle Henry Selwyn projette, avec un ami, les diapositives d'un voyage en Crète. La séquence est ponctuée par un épisode à valeur conclusive. Lorsque Henry Selwyn raconte son amitié avec un guide de montagne, il décrit l'état de prostration dans lequel l'avait plongé la nouvelle de sa disparition. Surgit alors une photographie qui occupe toute la largeur de la page et représente un glacier, probablement celui où Johannes Naegeli a péri. Puis Henry Selwyn change brusquement de sujet. Le glacier n'est autre qu'une nouvelle forme de cimetière. Au terme du récit de cette soirée, le narrateur donne la date de son déménagement, ce qui semble indiquer que l'histoire se tourne vers son épilogue. En réalité, c'est dans la séquence qui s'ouvre alors que le narrateur relate comment il apprend, à l'occasion d'une entrevue, les origines juives lituaniennes de son ami. L'épilogue véritable dévoile les circonstances dans lesquelles le médecin s'est donné la mort, et comment le narrateur, de manière impromptue, au hasard d'un article de journal, se voit rappelé le souvenir de cette amitié. Si le récit est bel et bien construit de manière rigoureuse, il n'en demeure pas moins qu'il est marqué par des effets déceptifs et des retours qui lui impriment des relances imprévues. Alors que le récit est dédié au personnage éponyme, il se clôt sur le retour inopiné du souvenir de Johannes Naegeli, qui remémore au narrateur l'ensemble de cette rencontre. En dépit d'une structure en apparence circulaire, le récit s'ouvre en fait à d'autres personnages ainsi qu'à des époques situées au-delà du temps de la rencontre même.

Le deuxième récit reprend une structure générale analogue, fondée sur le renvoi de la fin du texte à la première image, tout en lui imprimant un nouveau sens. En effet, le lecteur comprend au terme de l'histoire qu'en choisissant de se suicider en se couchant sur les rails, Paul Bereyter a accompli une destinée, lui qui nourrissait depuis sa plus tendre enfance une passion pour les trains. À cette époque, son oncle aurait commenté ce penchant en disant à l'enfant qu'il

5 *Les Émigrants*, p. 32. « So also kehren sie wieder, die Toten » (p. 36).

« finirait au train ». Cette phrase s'entend désormais comme un *fatum* qui aurait prescrit la fin de Paul Breyter, dont la vie avait été frappée de plein fouet par la déportation.

Le récit commence par relater les circonstances qui ont mené le narrateur à se pencher sur la vie de son instituteur. Il en vient ainsi à faire le récit de sa propre enfance, en évoquant l'enseignement de Paul Breyter et ses singularités. Au terme de cette partie, le narrateur retrace sa rencontre avec l'amie de l'ancien instituteur, Lucy Landau. C'est par elle qu'il apprend – et rapporte – les étapes de sa vie. L'histoire se termine sur des propos qu'elle a directement tenus, sans que le narrateur commente ces paroles. En laissant s'exprimer en dernière instance une autre voix que celle du narrateur, Sebald laisse son récit structurellement ouvert.

Le troisième récit, bien plus étoffé, se clôt sur une longue restitution de l'agenda du grand-oncle du narrateur, Ambros Adelwarth, qui laisse le texte en suspens (*E*, 186/215). La rupture est d'ailleurs soulignée par le saut d'une ligne. Auparavant, cette même séparation typographique n'avait été employée qu'à une reprise, afin d'établir une limite entre une première partie, consacrée aux recherches que le narrateur mène auprès de ses parents aux États-Unis, et un deuxième temps où le narrateur entreprend seul, en 1991, un voyage à Deauville sur les traces de son grand-oncle. La narration est donc scindée en fonction des perspectives adoptées. Dans les précédents récits, bien plus brefs, Sebald n'avait pas eu recours à ce procédé de séparation typographique. Elle permet ici la mise en évidence de trois temps. Tout d'abord, le narrateur mêle à sa voix celle de sa famille, en plusieurs étapes. Son voyage le conduit, sur les indications de sa tante, jusqu'au psychiatre qui a suivi Ambros Adelwarth à la fin de sa vie, à Ithaca. Il tente dans ce premier temps de se construire une image d'un homme qu'il a à peine connu. Puis il place ses pas dans ceux du grand-oncle, en suivant l'un de ses voyages. Enfin, il lui laisse la parole par l'intermédiaire de son agenda, dont viennent les ultimes propos du texte. Chacune des séquences évoquées comporte plusieurs moments, si bien que le récit progresse par le développement des aspects que revêt cette rencontre *a posteriori* avec le grand-oncle, et non en vertu d'une architecture générale close sur elle-même. Signe que la rencontre a bien eu lieu, la voix du narrateur cède la place à celle d'Ambros Adelwarth.

« Max Aurach », le plus long des quatre récits, présente un principe de disposition analogue. Dans un premier temps, le narrateur évoque son départ pour Manchester. En retraçant les traits saillants de sa vie lors de ce premier séjour anglais, il en vient à raconter sa rencontre avec le peintre, et à donner, en agaçant des souvenirs de conversation, une première approche de sa vie et de ses difficultés d'artiste. Le deuxième temps s'ouvre, lui aussi, sur l'évocation

de la vie du narrateur, et indique comment ce dernier, bien qu'il fût de retour en Angleterre dès 1970, n'a plus entretenu de relation avec le peintre entre son départ de Manchester en 1969 et sa visite d'une exposition londonienne en 1989. En lisant une biographie succincte donnée par une revue, il décide de reprendre contact avec son ancien ami. C'est au cours de cette rencontre de trois jours que le narrateur comprend enfin le véritable parcours de Max Aurach, sauvé pendant son enfance de la persécution nazie, alors que ses parents n'ont pas pu le rejoindre en Angleterre. Seule trace tangible de leur existence, les carnets de sa mère sont encore en sa possession, et il décide de les confier au narrateur au terme de cette séquence. Le troisième moment du récit consiste à restituer une partie des carnets, si bien que la voix de la mère donne le ton, et plonge le lecteur dans la vie de la communauté juive allemande du début du xx^e siècle. Enfin, la dernière séquence nous montre le narrateur parti sur les traces de cette communauté. Il se rend ainsi en 1991 à Kissingen et Steinach. Le texte se clôt sur l'évocation de la difficulté avec laquelle le narrateur a tenté de coucher par écrit ce récit pendant l'hiver 1990-1991. Pourtant, c'est l'annonce de l'hospitalisation de Max Aurach et la visite qu'il lui rend qui achèvent le récit, par une comparaison entre Manchester et Lodz et l'évocation de trois jeunes femmes, appelées paradoxalement du nom des trois Parques, photographiées dans le ghetto. À la différence de « Ambros Adelwarth », la séparation entre les séquences combine le principe du changement de voix et celui de la césure temporelle. Mais comme dans le cas précédent, la fin du texte s'ouvre sur le champ de l'histoire, dans la mesure où la comparaison ultime nous plonge dans la période du nazisme, tandis que l'agenda du grand-oncle relatait son voyage de 1913. Alors que la mort de Max Aurach semble imminente, elle n'est pas directement annoncée, et c'est ainsi qu'un effet de clôture évident est contourné dans l'économie générale du récit au profit d'une ouverture, conclusion pour laquelle Sebald manifeste une nette prédilection.

Si les deux derniers récits se distinguent formellement des deux premiers par leur longueur et par l'absence d'image liminaire, leur construction évite néanmoins au même titre tout effet de clôture. Les variations de voix, ainsi que la mise en place de structures qui relèvent de l'inachèvement, suggèrent au lecteur de venir parachever par sa propre mémoire ces élaborations décevantes.

Avec *Les Anneaux de Saturne*, Sebald abandonne la composition en quatre temps en proposant le récit continu d'un « pèlerinage anglais », comme l'indique le sous-titre. Contrairement aux ouvrages précédents, *Les Anneaux de Saturne* sont divisés en chapitres et présentent une table des matières analytique. La notion de structure est ainsi inscrite au cœur du texte puisque le lecteur peut s'orienter et retrouver un passage en fonction de l'organisation thématique

exposée dans la table. C'est du moins l'impression qui prévaut lors d'un premier examen, car une étude approfondie des indications fournies par la table révèle un fonctionnement plus complexe. Loin de présenter un résumé du parcours proposé, elle met en valeur certains points selon une logique qui ne relève pas de la synthèse, mais bien plutôt d'une lecture singulière du texte. Les éléments évoqués sont loin d'être tous en relation avec la promenade proprement dite. Ils ne soulignent pas les étapes géographiques, les stations du voyage, pas plus qu'un découpage temporel en journées. Tout comme le texte, qui fait la part belle à des développements en association avec le voyage dont l'ampleur excède souvent largement la relation de l'étape effectuée, la table des matières ne consacre qu'un nombre minime d'entrées au trajet en lui-même. De plus, celles-ci se situent sur un plan strictement homogène aux autres descriptions, si bien qu'il est impossible de les distinguer les unes des autres et d'établir une hiérarchie narrative⁶. En mettant sur un pied d'égalité ces deux sphères, la table des matières souligne leur homogénéité radicale. Loin de former deux entités distinctes, le trajet et les associations du narrateur sont intrinsèquement mêlés et leur présence est tout autant concrète. Aussi la lecture de la table des matières ne livre-t-elle pas d'information synthétique sur le texte, mais bien plutôt des éclats. En cela, elle rend bien compte de l'essence de l'ouvrage qui, de proche en proche, étend son territoire bien au-delà du Suffolk.

Le récit proprement dit est divisé en dix chapitres, dont le premier et le dernier forment un cadre. Le premier relate les conditions dans lesquelles cette relation de voyage a été entamée, et précède le récit du « pèlerinage à pied ». De manière proprement symétrique, le dernier chapitre se clôt en évoquant l'achèvement de la rédaction. Les tournures par lesquelles le narrateur fait état de ces deux étapes de la rédaction se font littéralement écho :

6 Ainsi peut-on lire en guise de description de la troisième partie : « Pêcheurs sur la grève – Contribution à l'histoire naturelle du hareng – George Wyndham Le Strange – Un grand troupeau de porcs – La réduplication de l'homme – Orbis tertius » (p. 349). [« Strandfischer – Zur Naturgeschichte des Herings – George Wyndham Le Strange – Eine große Herde Säue – Die Verdoppelung des Menschen – Orbis Tertius » (p. 5)], où le premier terme renvoie aux pêcheurs que le narrateur aperçoit lors de sa promenade, le deuxième au long développement qu'il consacre au hareng et aux diverses utilisations que l'homme en a eues, le troisième à un responsable de l'armée anglaise, excentrique à la fin de sa vie, qui a vécu près du lieu où se trouve le narrateur et a participé à la libération du camp de Bergen-Belsen, le quatrième à une référence biblique, le cinquième à une scène d'accouplement à laquelle le narrateur assiste du haut d'une falaise, et qui produit un profond malaise en lui, et le cinquième à la nouvelle borgesienne « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius ». Par sa nature lapidaire, l'énumération que propose la table des matières fait l'effet d'un cabinet de curiosités où se côtoient les objets les plus divers. Les transitions qui les lient sont passées sous silence, en raison de leur contingence même.

Aujourd'hui, comme je commence à mettre mes notes au propre, plus d'un an après ma sortie de l'hôpital, je ne peux m'empêcher de penser qu'à l'époque, quand je regardais du huitième étage la ville qui sombrait dans le crépuscule, dans sa maison étroite de Portersfield, Michael Parkinson était encore en vie⁷.

Aujourd'hui, alors que je termine de rédiger ces notes, nous sommes le 13 avril 1995. [...] ce que nous ne savions pas encore tôt le matin, le 13 avril 1995, Jeudi Saint, est aussi le jour où le père de Clara, peu après son admission à l'hôpital de Coburg, a quitté cette vie⁸.

158

Non seulement les deux passages cités entrent en résonance par l'emploi de tournures largement similaires, mais ils se répondent selon le calendrier chrétien, puisque le texte s'ouvre sur le Vendredi Saint et se clôt le Jeudi Saint⁹, alors que la durée du « pèlerinage » dans le Suffolk est d'une semaine. En outre, le début de la mise au net, tout comme son achèvement, sont liés à la mort. Alors que le narrateur commence à écrire au propre le récit, un de ses collègues est encore en vie, et sa mort, rétrospectivement imminente, est inscrite de façon littéralement prophétique par le récit-cadre. Une telle ouverture situe ainsi la vie dans la perspective de sa disparition. Au terme du livre, le point final de l'écriture coïncide avec la fin d'une autre vie, celle du beau-père. Le récit, qui traite largement de la destruction à l'œuvre dans le monde, comme en témoigne l'énumération des événements qui se sont produits un 13 avril, s'inscrit, par le cours même de son déploiement, dans un processus de mort. Et pourtant, le parcours qu'il dessine dans le comté du Suffolk, ainsi que dans un espace culturel et émotif, laisse une trace que l'écriture transmet aux lecteurs. De ce fait, elle lui survit. Si la destruction ne saurait être suspendue, des traces peuvent subsister, être transmises, non dans un geste de résistance au processus de délitement, mais par l'acceptation du fait que cet acte lui-même est soumis au devenir général du monde. C'est bien le sens que confère cette inscription aussi insistante de la mort aux abords de l'écriture.

Le récit-cadre replace la relation de voyage dans le contexte de son élaboration, et brise ainsi toute illusion d'immédiateté entre le circuit effectué à pied et son

7 *Les Anneaux de Saturne* (je traduis et je souligne). « Heute, wo ich meine Notizen anfangen zu schreiben, mehr als ein Jahr nach der Entlassung aus dem Spital, kommt mir zwangsläufig der Gedanke, daß damals, als ich vom achten Stockwerk aus hinabschaute auf die in der Dämmerung versinkende Stadt, in seinem schmalen Haus in der Portersfield Road Michael Parkinson noch am Leben gewesen ist [...] » (p. 14).

8 *Ibid.*, p. 345-346 (je traduis et je souligne). « Heute, da ich meine Aufzeichnungen zum Abschluß bringe, schreibt man den 13. April 1995. [...] wie wir am morgen früh noch nicht wußten, ist Gründonnerstag, der 13. April 1995 auch der Tag, an dem Claras Vater, kurz nach seiner Einlieferung in das Coburger Spital, aus dem Leben geholt wurde » (p. 349).

9 Voir Claudia Albes, « Die Erkundung der Leere. Anmerkungen zu Sebalds *Die Ringe des Saturn* », *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, n° 46, 2002, p. 279-305, réf. p. 292.

récit, d'autant que les conditions de rédaction sont placées sous le signe de la maladie et de la mort. Le narrateur envisage d'écrire *Les Anneaux de Saturne* lors d'un séjour dans un hôpital, exactement un an après le début du voyage. Alors qu'il avait entrepris ce long trajet à pied en vue de se libérer d'un sentiment de vide intérieur consécutif à un travail prenant, il est victime d'une paralysie quasi complète un an après, et cette immobilisation pathologique est le point de départ de l'écriture, qui permet de tracer sur le papier le déplacement effectué dans l'espace.

Entre les chapitres I et X, *Les Anneaux de Saturne* présentent la relation d'un voyage principalement pédestre dans le Suffolk. Le trajet choisi par le narrateur forme une boucle dont le point de départ est Norwich, dans le Norfolk. Le narrateur en part par le train pour y revenir en voiture, après avoir été retrouvé par Clara. La marche forme ainsi une parenthèse entre des trajets motorisés. De manière mimétique, le récit de la marche proprement dite est encadré par la relation des circonstances de sa rédaction, de l'événement déclencheur à la conclusion. La structure générale de l'œuvre reproduit par conséquent au plan structurel l'épisode relaté, de sorte que l'organisation générale du texte procède de la symétrie spéculaire. Cette réduplication d'un schéma à cadre soulève la question de savoir si l'ensemble du texte est construit d'après ce modèle spéculaire.

Dès la lecture de la table des matières, le lecteur sait que l'œuvre du médecin anglais du XVII^e siècle Thomas Browne joue un rôle capital dans *Les Anneaux de Saturne* : son nom y est indiqué dans les résumés de la première et de la dernière partie : « Errances du crâne de Thomas Browne » et « Le Musaeum Clausum de Thomas Browne » (AS, 349/5 et 351/8). Le renvoi explicite conforte le sentiment d'écho persistant entre ces deux chapitres. Mais les deux passages ne se contentent pas de présenter un thème commun sous la forme du recours à une même référence littéraire. Une lecture attentive montre en effet que les sous-titres qui leur sont attribués dans la table des matières renvoient à un rapport de contenant à contenu entre le crâne et le Musaeum Clausum. Ainsi le crâne de Thomas Browne, dont la trajectoire singulière est longuement retracée par Sebald dans la première partie du texte, a-t-il été à une époque exposé dans le musée du Norfolk & Norwich Hospital aux côtés des bocaux de formol qui emplissaient de tels « cabinets des horreurs » (AS, 20-21/19/20). Or, comme le développe longuement le début de la dernière partie, le médecin anglais a écrit le catalogue d'un « Musaeum Clausum ou Bibliotheca Abscondita », dans lequel il énumère des ouvrages, des dessins et des objets dont il serait le propriétaire. Parmi ces objets qui n'existent que par leur description, Sebald reprend notamment la pierre précieuse qui provient de la tête d'un vautour ainsi que la croix sculptée dans l'os crânien d'une grenouille (AS, 319/324).

Dans son cabinet de curiosités imaginaire, Browne conserve des crânes ; ironie du sort, son propre crâne sera bien plus tard conservé un temps dans un musée ou cabinet des horreurs. Le rapport qu'entretiennent ces deux passages peut se résumer de la manière suivante : dans le premier chapitre, le narrateur présente les pérégrinations involontaires du crâne de Thomas Browne, qui séjourne un temps dans un musée, forme plus récente du cabinet de curiosité. Le dernier chapitre reproduit le cabinet de curiosités imaginaire de Thomas Browne (et qui n'existe à ce titre que dans son crâne), où sont collectés précisément aussi des crânes. Le contenant du musée imaginaire devient lui-même pièce de ce musée, selon une inversion du rapport entre le contenant et le contenu. Une telle inversion peut être lue comme le fruit d'un passage au travers du miroir : le reflet ne présente-t-il pas l'objet inversé ? L'ordre par lequel ces deux états sont présentés vient en outre corroborer cette hypothèse, puisque le texte présente la mutation de nature métonymique à l'inverse de l'ordre chronologique, en commençant par l'évocation du sort réservé au crâne de Thomas Browne jusqu'à nos jours, pour conclure sur les fruits que son imagination a produits au XVII^e siècle.

Outre le rapprochement thématique, la corrélation entre le premier et le dernier chapitre grâce à la référence à Thomas Browne est renforcée par la réécriture, dans les deux cas, de longues énumérations chères au médecin anglais. Ainsi la liste qui reprend une partie des objets cités par Thomas Browne dans la dernière partie des *Anneaux de Saturne* fait-elle écho à l'énumération de quelques-uns des animaux mentionnés par Browne dans *Pseudodoxia Epidemica* (AS, 34/34). Une autre similitude stylistique se retrouve dans l'emploi de citations attribuées à Thomas Browne en conclusion de ces chapitres, de sorte que le narrateur lui cède dans les deux cas la parole. À l'emploi topique de la référence s'ajoute la parenté thématique de ces citations, qui renvoient toutes deux à la mort et à la soie, points nodaux du récit :

Cela étant, le petit lambeau de soie pourpre contenu, ainsi qu'il nous l'apprend, dans l'urne de Patrocle, que peut-il bien signifier¹⁰ ?

Et Thomas Browne, qui devait avoir eu, en tant que fils d'un marchand de soie, un œil pour ce genre de choses, note dans un passage que je n'arrive pas à retrouver de son traité intitulé *Pseudodoxia Epidemica*, qu'il était d'usage de son temps, en Hollande, dans la maison d'un défunt, de recouvrir de crêpe de soie noire tous les miroirs et tableaux représentant des paysages, des hommes ou des fruits de la terre, afin que l'âme s'échappant du corps ne soit déroutée,

¹⁰ *Les Anneaux de Saturne*, p. 39. « Das purpurfarbene Fetzchen Seide aus der Urne des Patroklos, von dem er [= Thomas Browne] berichtet, was also bedeutet es wohl? » (p. 39).

lors de son ultime voyage, ni par la vue de sa propre image ni par celle de sa patrie à jamais perdue¹¹.

L'écho visible dans la disposition de ces références, redoublé par un renvoi thématique, est tel que la dernière citation peut être lue comme une réponse à la première. La fonction de la soie au moment de la mort serait alors de voiler les images de la réalité afin de ne pas détourner les morts de leur dernier voyage. Ultime développement du fil textuel, ce point en est le véritable parachèvement : la soie est produite par l'étouffement du cocon qui aurait donné naissance à un papillon, son imago. Placée au terme du récit, une telle réponse à l'interrogation formulée en conclusion du premier chapitre produit un effet de clôture marqué, alors que le narrateur cède en dernière instance la parole à un tiers.

Pourtant, cette ultime référence est fautive. La réponse à la toute première apparition de Thomas Browne dans *Les Anneaux de Saturne* est donc en réalité une erreur. À l'inverse, à l'orée des longs développements que le narrateur lui consacre dans le premier chapitre, la parole du médecin anglais a déjà retenti sans que l'auteur véritable soit dévoilé. Le lecteur apprend la mort d'un collègue du narrateur, Michael Parkinson : « De l'enquête, il résulta *that he had died of unknown causes*, une conclusion à laquelle j'ajoutai pour moi-même : *in the dark and deep part of the night*¹². » Le commentaire du narrateur produit un effet étrange, dû notamment à l'emploi de l'anglais, d'autant qu'il forme un contraste frappant avec le vocabulaire administratif aussi protocolaire qu'il est vide de toute substance. En réalité, les mots du narrateur sont ceux de Thomas Browne, légèrement altérés. Ils figurent dans la *Lettre à un ami*. Dans ce texte, le médecin anglais s'adresse à un proche qui a lui-même subi la perte de son meilleur ami, et écrit ces mots : « However, certain it is he died in the dead and deep part of the Night [...] ». Sebald possédait deux éditions de ce texte, et avait sciemment relevé cette phrase dans les deux cas, par deux traits en marge dans le volume de 1927, par un simple trait dans celui de 1928¹³. Dans son récit, le narrateur se dit l'auteur de cette phrase de Thomas Browne, qu'il altère en remplaçant

11 *Ibid.*, p. 347. « Und Thomas Browne, der als Sohn eines Seidenhändlers dafür ein Auge gehabt haben mochte, vermerkt an irgendeiner, von mir nicht mehr auffindbaren Stelle seiner Schrift *Pseudodoxia Epidemica*, in Holland sei es zu seiner Zeit Sitte gewesen, im Haus eines Verstorbenen alle Spiegel und alle Bilder, auf denen Landschaften, Menschen oder die Früchte der Felder zu sehen waren, mit seidenem Trauerflor zu verhängen, damit nicht die den Körper verlassende Seele auf ihrer letzten Reise abgelenkt würde, sei es durch ihren eigenen Anblick, sei es durch den ihrer bald auf immer verlorenen Heimat » (p. 350).

12 *Ibid.*, p. 17. « Die gerichtliche Untersuchung ergab *that he had died of unknown causes*, ein Urteil, dem ich für mich selber hinzusetzte: *in the dark and deep part of the night* » (p. 15).

13 Thomas Browne, *The Works of Sir Thomas Browne*, op. cit., p. 373 et *Religio Medici and other writings of Sie Thomas Browne*, London/Toronto, Everyman's Library, 1928, p. 152.

l'adjectif « dead » par « dark ». Cette première citation, véritable mais non attribuée, forme ainsi l'exact pendant de la citation fautive, mais attribuée, par laquelle *Les Anneaux de Saturne* prend fin. Dans cette construction symétrique, l'écrivain anglais est là où il n'est pas mentionné, et est absent lorsqu'il est évoqué.

L'étude des chapitres extérieurs du texte, qui présentent le récit-cadre, révèle ainsi de multiples effets d'écriture en miroir fondés sur l'emploi répété de la référence à Thomas Browne. Disposés de part et d'autre du livre, ils présentent des traits communs à plusieurs égards : un double objet thématique repris selon une mutation métonymique – le crâne et le cabinet de curiosité –, des procédés stylistiques – l'énumération, la disposition et l'inversion des attributions –, ainsi qu'un procédé typographique, dans la mesure où ces deux chapitres présentent des fac-similés des œuvres de Thomas Browne (*AS*, 2/31 et 319/321).

162

Outre ces références longues à Thomas Browne, son œuvre est citée, de manière moins circonstanciée, par trois fois dans le texte. À la fin de la troisième partie, c'est au terme de la longue citation de « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », la nouvelle de Borges, que *Urn Burial* est évoqué, en raison de sa présence dans le texte argentin lui-même : la nouvelle s'achève sur l'annonce par le narrateur de son intention de se retirer afin de se consacrer à la traduction des œuvres de Thomas Browne. Dans la première partie, Sebald avait mis les deux auteurs en parallèle en comparant la partie de *Pseudodoxia Epidemica* consacrée à la description d'animaux pour partie imaginaires et pour partie réels au *Livre des êtres imaginaires* de Borges. Dans la troisième partie en revanche, le lien entre les deux auteurs est établi de façon interne par le plus tardif des deux, ce qui indique que cette proximité, loin d'être fortuite, est nourrie par la connaissance très précise que Borges avait de l'œuvre de Browne. La troisième partie des *Anneaux de Saturne* se clôt sur la référence à Thomas Browne, à l'instar de la première et de la dernière.

Les deux autres références à Thomas Browne sont des citations isolées dans les parties IV et VI. Si les phrases attribuées sont bien de Thomas Browne, elles ne figurent pourtant pas dans les livres indiqués. « The huntsmen are up in America, and they are already past their first sleep in Persia » se trouve dans *The Garden of Cyrus* et non dans *Urn Burial*, tandis qu'à l'inverse « the night of time far surpasseth the day and who knows when was the Aequinox » est tiré de *Urn Burial* et non de *The Garden of Cyrus*. De telles erreurs d'attribution peuvent être lues comme la résultante de la capacité de mise en relation qui caractérise l'esprit de Thomas Browne : il reformule des idées similaires dans différents ouvrages. Chaque partie est en lien avec le tout de son œuvre. Pour le médecin anglais, les points de contact entre objets se multiplient à l'infini. La figure du quinconce, reproduite par Sebald, en est la manifestation spatiale (*AS*, 32/31).

Selon Thomas Browne, cette structure est repérable dans la plupart des objets, chez la plupart des êtres, et elle permet de mettre en évidence un principe organisateur dans la nature. Notons ici que le quinconce établit des relations par contiguïté spatiale entre les points, mais également par symétrie. Précisément, l'erreur d'attribution des citations par Sebald est symétrique, puisque chaque citation provient du texte considéré à tort comme la source de l'autre. Par cette correspondance, les deux parties concernées sont implicitement mises en contact, tout comme la première et la dernière partie étaient rapprochées par des analogies structurelles et thématiques. Se dessine ainsi une structure spéculaire autour des références à Thomas Browne : le dernier chapitre répond au premier, et le sixième au quatrième. Si l'on prend en compte l'apparition dans le deuxième chapitre de Francis Browne, que Frederick Farrar a connu dans son école de cadets, ainsi que celle de William Browne, ami de FitzGerald, au chapitre VIII, comme des échos qui rappellent à l'oreille du lecteur la présence brownienne dans le récit, la structure spéculaire du récit se voit renforcée. La disposition des échos browniens pourrait alors être schématisée de la manière suivante :



**Schéma II. Disposition spéculaire de la référence à Thomas Browne
dans *Les Anneaux de Saturne***

où chaque niveau correspond à un type de relation à Thomas Browne : à son œuvre dans les chapitres extérieurs, puis à son nom sur le mode allusif (chapitres II et VIII), enfin à des citations interverties (chapitres IV et VI). La référence médiatisée par le texte borgesien, dans le troisième chapitre, réactive quant à elle pour une part le rôle conclusif, définitif en un sens, de Thomas Browne dans ce texte, en se situant au terme du chapitre, comme dans les parties cadres. Elle annonce également la reprise développée de la question de la traduction au chapitre VII par l'entremise de la visite rendue par le narrateur à son ami traducteur, Michael Hamburger. De surcroît, elle renforce la parenté annoncée au premier chapitre entre les œuvres borgesienne et brownienne. La référence du troisième chapitre joue ainsi un rôle de relance dans le texte, et ne peut être assimilée au sens strict à un élément de la structure spéculaire, à moins de considérer la traduction comme un lien suffisant.

La structure en miroir ainsi mise en évidence touche alors l'ensemble du texte de Sebald et éclaire un nouveau type de dynamique dans le texte. Or cette

aptitude à mettre en relation des éléments éloignés selon diverses modalités est caractéristique de la pensée de la Renaissance. Dans *Les Mots et les choses*, Michel Foucault définit les quatre similitudes qui sous-tendent cette pensée. La *convenientia* repose sur le voisinage des lieux et décrit une forme de similitude fondée sur des rapports de contiguïté. L'*aemulatio* « joue dans la distance », sur le modèle du reflet et du miroir : « par elle les choses dispersées à travers le monde se donnent réponse ». L'analogie superpose les deux termes précédents, ce qui lui permet d'établir un nombre indéfini de parentés, rapportées à l'homme, point central de ce monde. La sympathie enfin « joue à l'état libre dans les profondeurs du monde », « est principe de mobilité », attirant les choses les unes vers les autres. La relation introduite par l'itération de la référence à Thomas Browne ressortit donc à l'*aemulatio*, ce rapport en miroir qui établit des points de contact entre des objets éloignés. Michel Foucault caractérise le rapport au monde du XVI^e et du début du XVII^e siècle de la façon suivante :

164

Il n'y a pas de différence entre ces marques visibles que Dieu a déposées sur la surface de la terre, pour nous en faire connaître les secrets intérieurs, et les mots lisibles que l'Écriture, ou les sages de l'Antiquité, qui ont été éclairés par une divine lumière, ont déposés en ces livres que la tradition a sauvés. Le rapport aux textes est de même nature que le rapport aux choses ; ici et là, ce sont des signes qu'on relève. [...] La vérité de toutes ces marques – qu'elles traversent la nature, ou qu'elles s'alignent sur les parchemins et dans les bibliothèques – est partout la même : aussi archaïque que l'institution de Dieu¹⁴.

Quoi d'étonnant dès lors à ce que Sebald cite un extrait tout à fait convergent de *Religio Medici*, mais sans en indiquer la source ? « Nous ne percevons que des lumières isolées dans l'abîme de l'ignorance, dans l'édifice du monde agité d'ombres profondes. [...] C'est pourquoi nous ne pouvons écrire notre philosophie qu'en lettres minuscules, avec les abréviations et les sténogrammes de la nature éphémère où repose le reflet de l'éternité¹⁵. » Les textes de Thomas

14 Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, op. cit., p. 48-49.

15 *Les Anneaux de Saturne* (je traduis). « Was wir wahrnehmen, sind nur vereinzelte Lichter im Abgrund des Unwissens, in dem von tiefen Schatten durchwogten Gebäude der Welt. [...] Darum dürfen wir unsere Philosophie bloß in kleinen Buchstaben schreiben, in den Kürzeln und Stenogrammen der vergänglichen Natur, auf denen allein der Abglanz der Ewigkeit liegt » (p. 30). Voir Sir Thomas Browne, *Religio Medici*, I, section XII dans *Religio Medici and other works*, éd. L.C. Martin, Oxford, Clarendon Press, 1964, p. 12 : « [...] Beware of Philosophy, is a precept not to be received in too large a sense; for in this masse of nature there is a set of things that carry in their front, though not in capitall letters, yet in stenography, and short Characters, something if Divinitie, which to wiser reasons serve as Luminaries in the abysses of knowledge, and to judicious beliefs [...]. » [« Consacrer son attention à la philosophie est un précepte qui ne doit pas être entendu en un sens trop large, car dans l'étendue de la nature, une série d'objets portent, bien que ce ne soit pas en lettres

Browne sont orientés dans la perspective d'une transcendance, comme en témoigne par exemple le titre même de l'ouvrage *Religio Medici*, « la religion du médecin », largement cité dans la première partie des *Anneaux de Saturne*. Néanmoins, si l'homogénéité entre le rapport aux textes et le rapport aux choses y est bel et bien présente, Sebald évite soigneusement de citer les passages de l'œuvre de Thomas Browne où sa vision du monde s'inscrit dans la perspective de Dieu.

En raison du nombre pair de chapitres, il est impossible de considérer un chapitre comme le plan du miroir servant d'interface entre l'objet et son reflet¹⁶. L'ordre du monde recherché par la Renaissance est troublé dans l'ouvrage de Sebald. Si ce dernier convoque l'un de ses penseurs, Thomas Browne, il serait abusif d'en conclure à une reprise non altérée de ce modèle de pensée. Le principe de mise en relation par *aemulatio* est donc repris par Sebald et détourné dans le même temps de sa perspective initiale de façon à placer le vide au cœur de l'œuvre. Il y a effet de miroir, mais le miroir a disparu. Le centre a fait place au vide, inscrit dans la structure même de l'œuvre, qui traduit ainsi l'effacement thématique de la transcendance. Rappelons ici que la dernière phrase des *Anneaux de Saturne* précise que le narrateur ne retrouve plus dans *Pseudodoxia Epidemica* le passage qu'il rapporte – et qui ne s'y trouve effectivement pas. Tout en laissant penser que le narrateur a entièrement fait sienne la pensée de Thomas Browne, ce passage produit un faux et donne un tour résolument déceptif à la fin du livre. Le principe même de l'érudition, ainsi que le principe d'autorité, tous deux hérités de la Renaissance, qui a nourri *Les Anneaux de Saturne*, se voient congédiés à la fin du texte, confronté à l'infinité de la tâche. Un tel aveu d'ignorance n'est pas fortuit. Le fonctionnement spéculaire inscrit un principe de clôture complète dans le texte : à tout point de l'objet correspond un point du reflet, sans excédent possible. Mais si l'origine d'une phrase est ignorée, alors son objet de départ a disparu. Et l'inexistence de la source porte à son comble ce raisonnement : le texte cité est en réalité créé, le miroir a produit un nouvel objet au lieu d'un reflet. Aussi le fonctionnement spéculaire altéré, dépourvu de centre, conduit-il à une ouverture, et non à un effet de clôture du texte. Les

capitales, mais en sténogrammes et en lettres minuscules, quelque chose de la divinité qui, pour de sages raisons, servent de lumières isolées dans l'abîme du savoir, afin de parvenir à des opinions justes, comme des échelles [...]» (Je traduis). En comparant terme à terme la citation de Thomas Browne et la version que Sebald en propose, on constate que la divinité est remplacée par l'éternité. Cette modification confirme l'hypothèse d'une altération délibérée par Sebald de la perspective religieuse qui anime l'ouvrage du médecin anglais.

¹⁶ Voir également Claudia Albes, « Die Erkundung der Leere », art. cit., p. 289. L'auteur remarque de manière très pertinente que le récit s'éloigne le plus du Suffolk dans les chapitres centraux V et VI, de sorte que le centre est renvoyé à la périphérie.

propos que Sebald a tenus à l'occasion d'un entretien télévisé corroborent une telle hypothèse :

Zeeman : [...] c'est comme s'il [= le livre] adoptait le mouvement concentrique des anneaux de Saturne. C'est l'idée, bien sûr, mais c'est aussi comme s'il y avait un mouvement en spirale.

Sebald : Oui, vers le bas.

Zeeman : Vers le bas et vers une sorte de centre.

Sebald : Oui, c'est vrai. Il y a en quelque sorte un enroulement en spirale, et je pense que dans la plupart de mes textes, au moins tangentiellement, il devient manifeste que ce centre obscur derrière, c'est le passé allemand, entre 1925 et 1950, la période d'où je suis issu¹⁷.

166

Les Anneaux de Saturne présentent une boucle spatiale inachevée, puisque le récit du voyage prend fin au moment où le narrateur attend qu'on vienne le chercher pour le conduire à son point de départ, et le texte recourt pour ce faire à une structure spéculaire brisée qui instille une dynamique à l'ensemble. Loin de s'appuyer uniquement sur des aspects narratifs, elle se fonde sur des échos entre des détails du récit. Cette particularité s'explique par la nature foisonnante du livre, dont témoigne parfaitement la table des matières. Le propos n'est pas ordonné selon un principe argumentatif, qui informerait les parties du discours. Il ne suit pas davantage un ordre chronologique véritable, dans la mesure où le déroulement de la promenade est sans cesse suspendu par des développements qui évoquent le passé d'un lieu, d'un personnage, et mènent ainsi de proche en proche aux contrées et aux époques les plus lointaines. Plutôt que des digressions, ces passages constituent le cœur du texte au même titre que le récit du trajet proprement dit. Fondé sur un déplacement topique, le récit procède par contiguïté pour atteindre les différents pans de l'univers contenu dans l'ouvrage. Les principes qui permettent d'ordinaire la mise en évidence d'une structure se révèlent pauvres en enseignements, puisqu'ils sont uniquement à même de montrer la séparation entre récit de l'écriture et récit de la promenade. Quant aux éléments qui relèvent d'une structure spéculaire brisée, ils sont de l'ordre du détail, et ne rendent compte que d'une infime partie du propos. À ce titre, ils ne procèdent pas véritablement du champ structurel. Il semble donc plus judicieux d'évoquer un effet de structure plutôt qu'une structure proprement dite, qui devrait rendre compte des traits essentiels de l'ouvrage. Alors que par sa division en chapitres, cet ouvrage semble avoir la

17 W.G. Sebald et Gordon Turner, « Introduction and Transcript of an Interview Given by Max Sebald », dans S. Denham et M.R. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald. History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 21-29, cit. p. 27 (je traduis).

structure la plus affirmée, son étude révèle les limites d'application de cette notion. Les éléments qui constituent la topique spéculaire s'insèrent à leur tour dans des réseaux, dont certains ont été évoqués : sémantique pour la traduction, typographique pour la reproduction de fac-similés, et qui entrent à leur tour, par contiguïté, en interaction avec d'autres éléments récurrents.

À l'extrême opposé, *Austerlitz* ne propose aucune division en chapitres, ni même de paragraphes. Seuls quatre astérisques divisent ce long texte en cinq unités, de longueur inégale. Hormis ces divisions, des images interrompent le flux textuel. Le lecteur ne dispose donc pas de points de repère, de plages de suspens inscrites structurellement dans le texte. Il doit poursuivre sa route, ou décider par lui-même du moment où interrompre sa lecture.

Le récit se présente sous la forme d'une série de rencontres entre le narrateur et le protagoniste, Jacques Austerlitz. Treize d'entre elles sont rapportées de manière circonstanciée, tandis que d'autres sont évoquées allusivement. Mais l'entrelacs des récits enchâssés, dont témoigne la reprise des propositions incises, est tel que ces rencontres se distinguent malaisément, prises qu'elles sont dans le déroulement non chronologique de la biographie d'Austerlitz. Les méandres de cette vie en reconstitution entremêlent tout autant les fils narratifs, si bien que la structure du récit réside dans cet enchevêtrement, et non dans son dénouement. La suite des rencontres entre Austerlitz et le narrateur obéit ainsi à un cours chronologique. Ce dernier entame la relation de ses souvenirs par la première rencontre, qui a lieu à Anvers en 1967, pour les clore avec la dernière rencontre en date, ou plus exactement par son retour à Anvers après cette ultime discussion, trente ans plus tard. Aussi la forme générale de ce récit est-elle celle d'un parcours chronologiquement linéaire de trente ans, qui correspond à une boucle géographique. Les rencontres de la première section ont lieu aux Pays-Bas ou en Belgique, puis la deuxième et la troisième section se déroulent en Angleterre, enfin les deux dernières ont lieu à Paris, et le narrateur retourne au terme du récit, seul, sur les lieux de la première rencontre.

Tableau VII. Chronologie des rencontres entre le narrateur et Jacques Austerlitz

Épisode	Page	Lieu	Date
Prologue	9 (5)	Anvers	1967 (réf. p. 37/40)
Rencontre 1	13 (10)	Anvers gare	1967 (réf. p. 37/40)
Rencontre 2	20 (19)	Anvers Schelde	le lendemain (1967)
Narrateur	27 (28)	visite Breendonk	un jour après (1967)
Rencontre 3	37 (40)	Lüttich, café des espérances	quelques jours après (1967)
Rencontre 4	38 (42)	Bruxelles Galgenberg	plusieurs mois après

Épisode	Page	Lieu	Date
Rencontre 5	40 (45)	Terneuzen (Schelde)	après-midi de novembre
Rencontre 6	41 (45)	Zeebrugge	avent
Rencontre 7	42 (47)	Londres institut	après-midi, avant fin 1975
Narrateur	44 (49)	raconte son retour en All.	fin 1975
Rencontre 8	45 (50)	Londres	déc-96
a : prologue	45 (50)	raison du voyage à Londres	décembre 1996]
b : rencontre	50 (58)	bar du Great Eastern Hotel	décembre 1996]
Rencontre 9	120 (143)	Londres, Greenwich	le lendemain : 1996
Rencontre 10	142 (169)	Londres chez Austerlitz	19 mars (1997)
Rencontre 11	300 (358)	Paris Le Havane	en septembre
Rencontre 12	324 (387)	Paris Le Havane	le lendemain
Rencontre 13	341 (405)	Paris Le Havane	avant le départ du narrateur
Épilogue	345 (412)	Anvers	sur le chemin du retour

168

Le triangle ainsi décrit est bel et bien refermé. À ce triangle spatial correspondent trois étapes temporelles. La première série de rencontres a lieu en 1967, la deuxième entre cette date et 1975, et la troisième entre décembre 1996 et l'automne 1997. L'effet de clôture est renforcé dans les dernières pages du livre par la disposition de termes qui font directement écho à l'*incipit*. Non seulement le narrateur revient sur les pas de la première rencontre, mais il est dans un état comparable, tourmenté par des maux de tête, des idées noires ou un cauchemar qualifiés par le même adjectif, « ungut » : « Beim Erwachen aus einem ungueten Traum » rappelle « von Kopfschmerzen und ungueten Gedanken geplagt » (A, 346/412 et 9/5-6). Dans les deux cas, le narrateur se rend à Breendonk. Mais les similitudes se cantonnent à ces parallèles. En effet, au terme du récit, le narrateur n'entre pas dans le bâtiment, alors qu'il en avait fait une visite détaillée et perturbante trente ans auparavant. L'épisode ne se répète pas. Austerlitz n'est d'ailleurs pas parvenu au terme de sa quête, puisqu'il vient seulement de retrouver un indice qui doit le mener à Gurs, où son père aurait été interné, et qu'il songe à chercher la trace de Marie de Verneuil. L'inachèvement structurel se traduit par la reprise d'un procédé déjà employé dans les textes précédents : le narrateur cède la parole à un tiers, dans le cas présent Dan Jacobson, dont l'ouvrage *Heshel's Kingdom* est cité. La dernière phrase laisse le narrateur reprendre brièvement la parole pour indiquer qu'il termine le quinzième chapitre de l'ouvrage avant de se mettre en chemin pour Mechelen où il parvient avant la tombée de la nuit. La route qui doit le mener chez lui est

donc encore loin d'être achevée, et une telle tournure conclusive relève plus du suspens que de l'accord parfait, résolutif¹⁸.

Dans *Austerlitz*, dont le flux textuel quasi continu témoigne de la réticence à livrer une structure, l'organisation générale du récit selon un double principe linéaire et circulaire est battue en brèche par la rupture finale du récit. L'étude des modalités d'organisation que présentent les livres narratifs de Sebald met en évidence de manière générale des structures complexes. Mais aux effets de boucle et de symétrie se greffe un achèvement déceptif qui remet en question ces structures. En outre, le dévoilement de ces schémas d'organisation n'a été possible qu'en prenant appui sur des éléments tenus répétés, disséminés dans la trame textuelle. La notion de structure est ainsi mise à mal et se révèle peu opérante pour rendre compte du fonctionnement de la poétique sebalddienne.

RÉSEAUX

Tandis que la notion de structure repose, conceptuellement et étymologiquement, sur l'idée d'une construction, le réseau dérive de l'image des rets. À l'origine, il désigne un tissu à mailles très larges, un filet. Aussi s'oppose-t-il, par sa plasticité même, à la solidité de la structure, dont s'accommodent mal les méandres de l'écriture sebalddienne.

Le réseau sebalddien

Une structure est stable et dispose d'une autonomie à l'égard de l'œuvre, puisqu'elle permet d'en proposer un condensé. À l'inverse, un réseau l'innerve dans son ensemble, sans qu'il soit localisé en des points nécessairement cruciaux dans l'économie générale du récit. Il s'exprime au travers d'éléments qui revêtent une importance variable. Ainsi peut-il s'agir d'un détail comme d'un aspect longuement évoqué. Par conséquent, tous les éléments d'un réseau ne se manifestent pas avec le même degré d'intensité. La combinaison de ces deux facteurs, la dissémination et la variation d'intensité, contribue à rendre épineuse la mise en évidence d'un réseau dans sa totalité. Dès lors, les limites intrinsèques à l'analyse des réseaux inscrits dans un texte deviennent évidentes : le réseau ne constitue pas une totalité à mettre au jour, mais un ensemble ouvert, dont un élément peut toujours échapper au lecteur, aussi attentif soit-il. En fonction de sa sensibilité personnelle, de ses souvenirs, de ses connaissances, chaque lecteur sera réceptif à certains détails et non à d'autres. L'étude d'un réseau doit

¹⁸ Voir également Yahya Elsaghe, « W.G. Sebalds *Austerlitz* als Beitrag zum deutsch-jüdischen Kulturdialog », dans Jean-Marie Valentin (dir.), *Akten des XI. Kolloquiums Paris 2005 der Internationalen Vereinigung für Germanistik*, Bern, Peter Lang, 2007, t. XII, p. 241-246.

ainsi renoncer par essence à l'exhaustivité. Assumer cette incomplétude dans la recherche d'une structure relèverait en revanche d'un aveu d'échec – la structure étant par définition lisible, et entièrement assignable.

C'est précisément la plasticité de la notion de réseau qui autorise à présumer de sa pertinence dans l'analyse du fonctionnement des textes sebaldiens. Au lieu de procéder de manière raisonnée en abordant des points successifs, qu'ils soient thématiques, narratifs ou argumentatifs, ils combinent les éléments en un tout dont la cohérence est liée à cet indice de combinaison. Plus les réseaux entrent en contact, moins la surface qu'ils dessinent est poreuse. Pour reprendre l'image étymologique du filet, la densité du maillage détermine la continuité du tissu. Tandis que la structure d'un texte est unique par définition, puisqu'elle constitue sa colonne vertébrale, les ouvrages sebaldiens sont parcourus par des multitudes de réseaux. La clôture inhérente au concept de structure disparaît ainsi au profit d'une ouverture inscrite dans le recours même aux réseaux.

170

Sebald fournit lui-même une image qui rend compte de l'éclatement contenu dans cette notion, lorsqu'il fait figurer en exergue des *Anneaux de Saturne* la définition que l'encyclopédie Brockhaus donne du phénomène astronomique en question. Le terme d'anneau fait songer à une structure, homogène et close sur elle-même. Pourtant, derrière l'apparence lisse se dissimulent en réalité les fragments d'une lune plus ancienne, détruite sous l'effet de la force d'attraction exercée par la planète, trop proche d'elle. Derrière l'homogénéité de façade se cache une multiplicité, un éclatement. Si la structure générale est celle du cercle, il est en revanche bien difficile de faire l'inventaire de ces fragments. La structure est en vérité le fruit d'une illusion : rien ne lie les fragments entre eux, sinon la force gravitationnelle à laquelle ils sont soumis. La construction fictive est produite par le seul regard d'un observateur éloigné. C'est lui qui *imagine* un anneau à partir de ces fragments résiduels, isolés en réalité les uns des autres, tout comme le lecteur – ou l'auteur – trace des lignes à partir d'éléments répartis dans le texte. Le réseau possède une particularité : il s'appuie sur des débris disséminés, tandis que la structure est bâtie avec des pierres taillées sur mesure, disposées selon un plan préétabli.

Alors que la structure décrit une antériorité conceptuelle au texte, le réseau lui est strictement immanent. Il surgit dans le temps de l'écriture, au moment où le récit se tisse. Sebald a d'ailleurs souscrit à l'image, étymologiquement fondée, du texte comme tissu. Dans un entretien que la sœur de l'écrivain, Gertrud Aebischer-Sebald, a accordé à Ruth Vogel-Klein, elle rapporte l'une de leurs conversations :

Un jour, je lui ai posé la question : « comment fais-tu ? » [...] Il m'a répondu : « Tu sais, c'est très simple. Je fais comme les gens de l'Allgäu. C'est un patchwork. Je

recule de quelques pas, et je me dis : bon, maintenant, il faut une pointe de bleu. » Puis il m'a expliqué qu'il ne travaillait pas comme Claude Simon, qui élaborait une construction très précise et faisait des dessins graphiques pour écrire son œuvre. Lui, il ne procédait pas de cette façon. Je sais qu'il avait un fichier et qu'il classait les fiches par thème. Lorsqu'il écrivait, il étalait ces fiches sur son bureau¹⁹.

La réponse fournie par Sebald indique qu'il envisage son travail comme un patchwork²⁰ – une rhapsodie. Penché sur son métier, il doit prendre du recul pour savoir ce qu'il convient d'ajouter çà et là. L'image est picturale, et le livre est conçu comme un ensemble perçu synchroniquement. Une telle appréhension spatiale de l'écriture transparait dans la manière dont l'auteur manie ses fiches. Non content d'ordonner ses notes selon un principe de classement, il s'en sert en les étalant sur son bureau. Elles quittent alors la succession ordonnée pour entrer dans un jeu de contiguïté. Le nombre des rapprochements possibles s'en trouve démultiplié, puisque chaque élément peut entretenir des liens avec un large éventail de fiches. Austerlitz pratique d'ailleurs aussi une variante de ce jeu, qui laisse une large part aux hasards et aux coïncidences, cette fois avec des photographies. Le narrateur voit

[...] une grande table [...] sur laquelle étaient étalées sur plusieurs rangées, à égale distance les unes des autres, quelques dizaines de photographies, la plupart déjà anciennes et fripées sur les bords. [...] Austerlitz me dit que parfois il restait assis des heures devant ces photographies, ou d'autres extraites de son fonds, qu'il les étalait face en bas, comme pour une réussite, et qu'ensuite, chaque fois étonné par ce qu'il découvrait, il les retournait une à une, tantôt les déplaçait, les superposait selon un ordre dicté par leur air de famille, tantôt les retirait du jeu jusqu'à ce qu'il ne reste plus que la surface grise de la table ou bien qu'il soit contraint, épuisé par son travail de réflexion et de mémoire, de s'allonger sur l'ottomane²¹.

- 19 Gertrud Aebischer-Sebald et Ruth Vogel-Klein, « Ein Fleckerlteppich », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 211-220, cit. p. 217 (je traduis).
- 20 Voir dans *Les Anneaux de Saturne* les sœurs Ashbury qui, à la manière de Pénélope, font et défont des patchworks, p. 253 (p. 252-253).
- 21 Austerlitz, p. 143-144. « [...] ein großer [...] Tisch, auf dem in geraden Reihen und genauen Abständen voneinander ein paar Dutzend Photographien lagen, die meisten älteren Datums und etwas abgegriffen an den Rändern. [...] Austerlitz sagte mir, daß er hier manchmal stundenlang sitze und diese Photographien, oder andere, die er aus seinen Beständen hervorhole, mit der rückwärtigen Seite nach oben auslege, ähnlich wie bei einer Partie Patience, und daß er sie dann, jedesmal von neuem erstaunt über das, was er sehe, nach und nach umwende, die Bilder hin und her und übereinanderschiebe, in eine aus Familienähnlichkeiten sich ergebende Ordnung, oder auch aus dem Spiel ziehe, bis nichts mehr übrig sei als die graue Fläche des Tisches, oder bis er sich, erschöpft von der Denk- und Erinnerungsarbeit, niederlegen müsse auf der Ottomane » (p. 171-172).

Jouer avec des photographies personnelles comme avec un jeu de cartes : Austerlitz livre ici sa vie aux mystères du hasard, et tâche d'y lire les lignes qui guident son parcours. Cette nouvelle forme de cartomancie établit des connexions insoupçonnées pour la personne qui s'y livre. En vertu du principe d'association libre, elles n'en sont pas moins tout à fait significatives, ce qui explique d'ailleurs la fatigue qu'éprouve le personnage, sollicité dans la part la plus intime de son être. Mais l'enjeu de ce passage ne se cantonne pas à sa dimension psychologique. Sebald fait jouer Austerlitz à un jeu qu'il pratique vraisemblablement lui-même pour écrire, si l'on en croit les propos rapportés par Gertrud Aebischer-Sebald. Cette séquence est alors investie d'une portée métapoétique. L'écriture sebaldienne *découvre*, au propre comme au figuré, des relations entre objets, selon une poétique du bricolage.

Aussi n'est-il pas étonnant de constater que le narrateur lui aussi est pris dans cette logique singulière. De fait, il constate, en apercevant les photographies, que ces sujets lui sont tout à fait familiers :

172

Certaines, dirai-je, m'étaient déjà connues, des clichés représentant des contrées désertes de Belgique, des stations et des viaducs de métro à Paris, la palmeraie du Jardin des Plantes, différents papillons et insectes nocturnes, des pigeonniers de belle architecture, Gerald Fitzpatrick sur le terrain d'aviation à côté de Quy et toute une série de plans rapprochés représentant des portes massives et de lourds portails²².

Toute l'ambiguïté réside dans l'expression « dirai-je ». À ce stade du récit, le lecteur sait que le narrateur connaît les paysages belges, puisqu'il y a voyagé. C'est même dans ce pays qu'il a rencontré Jacques Austerlitz. Le Jardin des Plantes, pour sa part, a certes été évoqué, mais uniquement afin de désigner le livre de Claude Simon²³. Ce n'est que bien plus tard dans le texte que le lieu sera concrètement visité par Austerlitz, au moment où, de retour à Paris, il évoque son premier séjour dans la capitale française (A, 296/353). À quel type de connaissance le narrateur se réfère-t-il ici ? Au souvenir de la discussion qu'il a eue avec Austerlitz au sujet du livre de Claude Simon ? Dans ce cas, la photographie du lieu ne saurait lui être familière. Au récit du séjour parisien de

22 *Ibid.*, p. 144. « Es waren Aufnahmen darunter, die ich, sozusagen, schon kannte, Aufnahmen von leeren belgischen Landstrichen, von Bahnhöfen und Métroviadukten in Paris, vom Palmenhaus im Jardin des Plantes, von verschiedenen Nachtfaltern, von kunstvoll gebauten Taubenhäusern, von Gerald Fitzpatrick auf dem Flugfeld in der Nähe von Quy und von einer Anzahl schwerer Türen und Tore » (p. 171).

23 *Ibid.*, p. 35 (p. 38). Pour une étude comparative d'Austerlitz et *Le Jardin des Plantes*, voir la thèse d'Antje Tennstedt, *Annäherung an die Vergangenheit bei Claude Simon und W.G. Sebald am Beispiel von Le Jardin des Plantes, Die Ausgewanderten und Austerlitz*, Freiburg i.B./Berlin, Rombach, 2007.

son ami ? Il s'agirait alors d'une anticipation sur le déroulement de la narration. Au moment où il rédige le texte, le narrateur, lui, a en effet déjà entendu ce récit, bien qu'il ne l'ait pas encore restitué. Mais il peut également s'agir d'une allusion à un souvenir personnel : le narrateur aurait alors lui-même fréquenté la palmeraie de ce jardin, tout comme les gares ferroviaires et les stations de métro. À moins qu'il ne garde le souvenir d'autres images de ces mêmes lieux. L'expression du doute ouvre la voie à un vaste champ d'interprétation.

Il se resserre toutefois dans les derniers exemples. L'évocation des papillons de nuit renvoie uniquement, selon toute vraisemblance, à la passion, mentionnée au préalable dans le récit, qu'Austerlitz voue à ces insectes depuis ses séjours à Andromeda Lodge, dans la famille de Gerald Fitzpatrick (*A*, 122/37), tout comme les pigeonniers font référence à celui de Marienbad, qu'Austerlitz visite avec Marie. Quant à la photographie de son ami d'internat, elle ne peut évoquer au narrateur que les souvenirs de Jacques Austerlitz, à l'exclusion de toute expérience personnelle directe. La familiarité qu'éprouve le narrateur renvoie ainsi à ce qu'Austerlitz lui a confié de sa vie. À ce stade du récit, l'évocation des portes photographiées demeure pour sa part bien mystérieuse. Elle ne prendra sens qu'au moment où le narrateur restituera dans le texte ces clichés pris par Austerlitz à Terezin, une centaine de pages plus loin. Tandis que les premiers exemples laissent planer un certain doute à l'égard du type de connaissance, directe ou indirecte, que le narrateur en avait, le dernier cas incline à considérer que l'ensemble des images évoque au narrateur les souvenirs que son ami lui a relatés. Il les connaît par ouï-dire, ce qui n'exclut aucunement dans certains cas le souvenir d'une expérience personnelle, en vertu du principe de coïncidence : les vies des deux personnages ne cessent de se croiser selon des hasards déconcertants.

Par-delà la détermination des modalités selon lesquelles le narrateur « connaît » ces images, la citation condense et relie en un *point nodal* des réseaux dont les éléments sont disséminés tout au long du texte. Les paysages belges sont ainsi évoqués à l'occasion de chaque rencontre entre le narrateur et Austerlitz dans ce pays et des photographies illustrent des bâtiments comme la coupole de la gare d'Anvers, la forteresse de Breendonk ou le Palais de justice de Bruxelles (*A*, 17/11, 29/26-27, 38/38). Les gares parisiennes font également l'objet de plusieurs références ultérieures dans le texte, et l'une d'elles est reproduite par des photographies (*A*, 44/53, 300/358, 340/406, 343/409). Le Jardin des Plantes se distingue par son double ancrage, géographique lorsqu'il désigne le parc situé près de la gare d'Austerlitz, littéraire quand il renvoie au livre de Claude Simon. Les papillons sont représentés sur deux photographies (*A*, 103/122 et 115/137), et Austerlitz rapporte comment certains d'entre eux s'égarèrent la nuit dans sa chambre. Le narrateur vivra la même expérience le soir

où il couchera dans la maison d'Austerlitz. Un cliché du pigeonnier évoqué dans la citation est lui aussi reproduit (*A*, 256/307). Gerald Fitzpatrick pour sa part est décrit enfant, à l'internat et en famille, puis adulte, une fois devenu physicien et pilote d'avion. Une photographie le montre près de son avion (*A*, 141/168). Elle correspond à la description fournie par le narrateur au moment où il voit le jeu de photographies, si bien que le lecteur a été préparé par ce passage à la découvrir *ultérieurement*. Quant aux portes, celles de Terezin sont évoquées et montrées (*A*, 226-227/272-275). Les photographies que le narrateur aperçoit chez Austerlitz correspondent ainsi dans certains cas à celles que le texte nous donne à voir. Elles en expliquent l'origine. Mais elles rappellent également des épisodes rapportés tout au long du livre. Le hasard les place les unes à côté des autres, et fait surgir une configuration particulière du passé d'Austerlitz. En les énumérant, le narrateur établit un point de jonction entre plusieurs réseaux, apte à récapituler et anticiper en même temps des moments du récit. Il est ainsi doté d'une fonction de relance dans l'économie générale de l'ouvrage.

Les réseaux ne se déploient jamais de manière parallèle, mais entrent en relation, de proche en proche, et nouent des liens. Toutes les parties du texte se baladent entrent en contact avec facilité puisque les réseaux s'appuient autant sur les images que sur le texte. Une telle organisation abolit la hiérarchie qu'une structure établirait entre les éléments d'un texte. Dans la mesure où les territoires que chaque réseau déploie, tout élément peut ressortir à plusieurs champs principaux. Cette plurivalence doit être lue comme un prolongement de l'esthétique du bricolage. Privilégier le réseau par rapport à la structure, c'est préférer l'immanence du texte au surplomb théorique, la pluralité au discours monologique, l'effet de condensation contemporaine à la notion de préalable.

L'exemple examiné met au jour le type de fonctionnement des réseaux. Reste à savoir si ceux-ci se cantonnent à chaque livre ou s'ils les excèdent et relient les ouvrages entre eux. En fait, certains tracent des constellations qui se retrouvent dans l'ensemble des textes narratifs. Le nombre 13 contribue ainsi à conférer à *Vertiges* sa cohérence à travers l'évocation de 1813, 1913 et 2013, mais il réapparaît également dans les autres livres. L'année 1913 est mentionnée dans le premier récit des *Émigrants* : c'est à ce moment que Henry Selwyn fait la connaissance du guide de montagne Johannes Naegeli (*E*, 22/23). Dans le deuxième, le voyage à Deauville d'Ambros Adelwarth et de Cosmo Solomon, ainsi que celui qui les mène jusqu'à Jérusalem, et dont témoigne l'agenda du grand-oncle, ont lieu cette même année (*E*, 111/135, 146/181 et 150/186). C'est également en 1913 que le premier fiancé de la mère de Max Aurach, dans le quatrième récit, fait sa demande en mariage,

avant de mourir au front (*E*, 250/320). De façon moins sensible, le narrateur des *Anneaux de Saturne* rappelle que la propriété de Somerleyton a subi une explosion au gaz en 1913 (*AS*, 49/48). Comme dans *Vertiges*, cette année est toujours liée à la fin d'un monde. Cette remarque s'étend au demeurant à une date : la rédaction des *Anneaux de Saturne* s'achève ainsi un 13 avril. Au-delà de cette évocation répétée des dates où se manifeste ce chiffre fameux, il semble apparaître, de manière plus dissimulée, dans la conception même des textes. Chloé Conant relève ainsi que les chapitres des *Anneaux de Saturne* comportent chacun jusqu'à treize paragraphes, et jusqu'à treize images²⁴. S'agit-il là d'une borne à ne pas franchir ? Les treize rencontres entre le narrateur et Austerlitz semblent le laisser entendre. À moins qu'il ne s'agisse de coïncidences. Mais ces dernières ne forment-elles pas le socle même des récits sebaldiens ?

Où s'arrête le réseau ?

À l'opposé de la structure, le réseau, par sa plasticité, se dérobe à une appréhension aisée de ses limites. Puisque les moindres détails peuvent y être signifiants, quel est son *seuil liminaire* ? À l'extrême opposé, comment déterminer *l'envergure* d'un type de lien en constante reconfiguration ? Les difficultés que soulèvent les limites inférieures et supérieures du réseau impliquent de se pencher sur sa *clôture* pour le moins hypothétique. Au terme de ce développement, il conviendra de mesurer la qualité *créatrice* du réseau, qui découle de sa souplesse.

Le principe même du réseau suppose la prise en compte d'éléments ténus aux côtés d'aspects plus manifestes. Une poétique de ce type rend justice au détail, trop souvent négligé. En accueillant l'infime dans la dynamique du texte, elle confronte le lecteur à une difficulté : quel est le *seuil liminaire* à partir duquel un point du texte sera réputé signifiant ? Si un lecteur se rend compte qu'un point, passé quasiment inaperçu, engage en réalité la suite du récit, il constate alors que l'ensemble de la hiérarchie qu'il avait introduite est bouleversé, et le texte le dispose ainsi à traquer le moindre détail du texte afin de lui attribuer une signification. Il peut de ce fait développer une sensibilité extrême au moindre fait de langage (ou d'image), et entrer dans une logique à laquelle la pathologie donne le nom de délire d'interprétation. Sur ce point, les analyses menées ici rejoignent entièrement celles de Marcel Atze dans son article

²⁴ Chloé Conant, *La Littérature, la photographie, l'hétérogène*, thèse dactylographiée, Limoges, 2003, p. 68.

« Koinzidenz und Intertextualität²⁵ ». Il y note la manière dont Sebald étend au lecteur l'inclination du narrateur à se livrer à des délires d'interprétation, en s'appuyant sur l'usage de la référence textuelle examinée sous l'angle de la théorie intertextuelle. Par cette approche, il met en évidence la manière dont la reprise des représentations littéraires de Venise incite le lecteur à reconnaître, au-delà du lieu, des expériences de lecture. Le moindre détail descriptif peut ainsi se révéler signifiant, si bien que le lecteur reprend insensiblement la propension du narrateur à découvrir en tout point un signe. À partir du même constat poétique, il s'agit désormais d'envisager la portée de cette réflexion à l'échelle de l'ensemble de la production narrative sebalddienne, en l'élargissant de surcroît au-delà du champ de la référence textuelle.

176

Les recoupements inattendus, la mise en évidence de points communs entre des éléments éloignés forment le socle même de la poétique de la coïncidence qui fonde l'œuvre, non seulement dans son principe d'écriture, mais également dans la lecture des événements que livre le narrateur. Sous sa forme pathologique, le trait est développé dans *Vertiges*, où le narrateur du deuxième récit est en proie à un sentiment de persécution. Lors du premier voyage en Italie qu'il rapporte, il se croit filé par deux jeunes hommes. La manière dont ce sentiment est suggéré met l'accent sur l'état de nervosité du narrateur. Il a en effet entrepris ce voyage pour échapper à une période difficile, et a passé l'étape viennoise dans un mutisme quasi complet, à errer dans la ville selon des trajectoires en apparence aléatoires, mais guidées en réalité par une compulsion d'enfermement. Aussi insiste-t-il sur les idées qu'il poursuivait au moment où les deux hommes lui sont apparus pour la première fois :

Me livrant à ce genre d'observations malveillantes ou plutôt, comme j'étais bien forcé d'en convenir, livré à la tyrannie de telles pensées abstruses, j'eus soudain l'impression qu'au milieu de ces fantômes qui, uniquement préoccupés d'eux-mêmes, prenaient leur collation du matin, quelqu'un subrepticement avait posé son regard sur moi ; et je vis effectivement deux paires d'yeux braqués dans ma direction²⁶.

Le narrateur prend conscience de ces regards parce qu'il est déjà dans une disposition d'esprit qui le rend réceptif aux signes. C'est également ce qui explique l'état de panique où le plonge la deuxième rencontre avec les deux mystérieux personnages (*V*, 70/83).

25 Marcel Atze, « Koinzidenz und Intertextualität. Der Einsatz von Prätexten in W.G. Sebalds Erzählung „All'estero” », dans F. Loquai (dir.), *W.G. Sebald*, Eggingen, Isele, 1997, p. 151-175, notamment p. 153.

26 *Vertiges*, p. 66-67. « Von derlei ungunten Beobachtungen und, wie ich mir sagen mußte, abstrusen Ideen angegriffen, war mir mit einemal, als sei ich im Kreis dieser ihre Morgenkollation einnehmenden, ganz mit sich selber beschäftigten Gespenster unversehens jemandem in den Blick gekommen, und tatsächlich fand ich zwei Augenpaare auf mich gerichtet » (p. 79).

Troublé par ces précédents, le narrateur prend la fuite le soir même, alors qu'il dîne dans une pizzeria, lorsqu'il lit dans le journal le rappel de meurtres non élucidés depuis l'année 1977. L'un des patrons du restaurant se nomme en outre Cadavero, ce qui ne laisse rien augurer de bon. En interprétant ces détails comme les présages d'une menace imminente, le narrateur cède selon toute apparence à un délire interprétatif, et la manière qu'il a d'établir des liens entre ces éléments est relatée sur un mode parodique qui prête à sourire. Comment ne pas s'interroger sur l'état mental d'un personnage si fortement impressionné par la décoration d'une pizzeria qu'il en vient, nauséux, à « [se] cramponner des deux mains au bord de la table, comme on s'accroche au bastingage quand monte en vous le mal de mer²⁷ » ? Et pourtant, son entrevue avec Salvatore le bien nommé, lors du second voyage en Italie, laisse entendre que sa peur n'était pas sans fondement. Les membres d'une organisation secrète qui a poursuivi ses agissements jusqu'en 1984, viennent alors d'être condamnés, et il s'agit bien de deux jeunes gens. Néanmoins, le récit n'identifie jamais formellement ces deux criminels aux jeunes hommes qui auraient suivi le narrateur en 1980. C'est précisément la persistance du doute qui contribue à donner une légitimité à cette pratique interprétative poussée à son comble. Si l'énigme avait été pleinement élucidée, comme au terme d'un roman policier, une explication rationnelle aurait été apportée aux obscurs pressentiments du narrateur.

En choisissant de laisser planer le mystère, Sebald réaffirme l'étrangeté des signes qui se sont manifestés au narrateur, et laisse ouverte la possibilité d'une élaboration mentale guidée par le pressentiment, qui échapperait ainsi à la raison. La réévaluation de l'émotion est inscrite de manière programmatique dans le titre allemand du premier livre narratifs en prose de Sebald, puisque la dissociation de « Schwindel » et de « Gefühle » ne se contente pas de faire résonner à l'oreille du lecteur la double signification de « Schwindel », tromperie et vertige ; elle souligne également la part du sentiment. Il peut en effet être à l'origine d'un vertige, mais également disposer le sujet à être dupé. Se joue ici le choix d'une écriture sensible aux signes, au point de construire sans relâche leur mise en relation.

Des événements que des siècles séparent en viennent à être rapprochés, et leur dimension historique est mise en parallèle avec des événements privés. Ainsi en va-t-il de la campagne napoléonienne de 1813, du séjour de Kafka dans un sanatorium près du lac de Garde en 1913, des voyages italiens du narrateur et de l'horizon apocalyptique de « 2013 », ce mot de la fin qui clôt *Vertiges*. En abolissant ainsi la séparation qui prévaut d'ordinaire entre l'histoire

27 *Ibid.*, p. 74. « mit den Händen mich an der Tischkante einhalten wie ein Seekranker an der Reling » (p. 89).

et la vie de l'individu, Sebald ouvre le champ des coïncidences et trace un horizon d'attente qui dispose à lire dans le moindre élément la manifestation certaine d'un principe dissimulé. Mais c'est en inscrivant de manière insistante sa propre date de naissance dans ses livres que Sebald trace de la façon la plus flagrante une continuité entre sphère privée, fiction et Histoire. Dans *Vertiges*, l'allusion demeure discrète. Le narrateur mentionne l'âge de l'aubergiste Luciana Michelotti, dont la date est indiquée sur l'attestation de perte de passeport reproduite dans le texte, et souligne le hasard qui les a fait naître la même année (V, 86/104, 96/117 et 107/129). En outre, le lecteur constate, en lisant ce document ainsi que la reproduction du passeport, que le narrateur porte le même nom que l'auteur. La référence se fait explicite dans les ouvrages postérieurs. Dans le deuxième récit des *Émigrants*, le 18 mai est cité à trois reprises. La première occurrence précise l'année, 1944, et indique bien qu'il s'agit d'une date de naissance, mais sans qu'il soit dit de manière explicite qui est né ce jour-là (E, 52/60). La deuxième apparaît de manière incidente, tandis que Max Aurach fait le récit de son arrivée en Angleterre en 1939 (E, 221/335-336). Enfin, le narrateur indique clairement dans le troisième cas qu'il est né le 18 mai 1944, jour de la mort d'un certain Meier Stern dont il découvre la tombe (E, 249/318). La reprise de cette référence n'est pas une coquetterie d'auteur. Le contexte dans lequel ces mentions sont données souligne à quel point cette date constitue une césure pour l'écriture. La date de naissance de Sebald, un an avant la chute du régime nazi, est contemporaine de la fin d'un monde et du passage à une humanité qui devra vivre avec le souvenir de la destruction nazie. Max Aurach quitte ainsi l'Allemagne pour l'Angleterre le 17 mai 1944. Une rupture radicale intervient alors dans sa vie : il ne parlera plus jamais allemand après avoir touché le sol anglais, pas plus qu'il ne reverra ses parents. Symboliquement, la date de son départ coïncide avec l'anniversaire de sa mère, et le texte la mentionne à deux reprises (E, 179/224-225). Jusqu'au 17 mai 1944, le monde des parents existe encore, la mère n'a pas encore été assassinée. Après cette date, il bascule. Dans ce livre, Sebald met en scène sa naissance afin de lui faire incarner la fin d'une époque.

Dans *Les Anneaux de Saturne*, les mentions sont plus indirectes, et elles mettent en relation les événements qui ont eu lieu à la même date à des siècles d'intervalle. Ainsi le Mauritshuis a-t-il été inauguré à La Haye en mai 1644, exactement trois siècles avant la naissance de l'auteur (AS, 104/103). La décision de faire construire une sépulture de cuivre pour saint *Sebald*, a été prise en mai 1507 (AS, 108/107). Le bâtiment central de la propriété des FitzGerald a été détruit en mai 1944 (AS, 234/232). D'autres événements liés au mois de mai sont évoqués dans les textes, mais il ne semble pas justifié de lire à chaque reprise une référence marquée à la date de naissance. Les exemples mentionnés

entretiennent tous, en revanche, un lien clair avec l'auteur ou avec la date exacte de sa naissance. Selon la poétique de la coïncidence qui lui est propre, Sebald est sensible à ces recoupements singuliers qui font entrer sa naissance en résonance avec le monde. Lorsque les événements mentionnés ont eu lieu en 1944, ils renvoient sans exception à cette césure du monde. La seule évocation du 18 mai que recèle *Austerlitz* en témoigne de façon flagrante. Elle se situe dans la phrase pénultième de l'ouvrage, en position de clôture. Le narrateur évoque un livre de Dan Jacobson, *Heshel's Kingdom*, où est retracé le destin d'une famille juive de Lituanie. Un des forts de Kaunas a été transformé en quartier général de la Wehrmacht où nombre de déportés ont trouvé la mort. Certains d'entre eux ont gravé sur les murs une trace de leur passage :

Nous sommes neuf cents Français, écrit Jacobson, qui a relevé ce graffiti sur la paroi de chaux blanche du bunker. D'autres gravaient juste une date ou un lieu avec leur nom : Lob, Marcel, de Saint-Nazaire ; Wechsler, Adam, de Limoges ; Max Stern, Paris, 18.5.1944²⁸.

La mise en relief de cette date dans le contexte de la déportation montre combien la vie de l'auteur a été placée d'emblée sous le signe de l'Histoire. Sa sensibilité aux coïncidences trouve ainsi un point d'ancrage dans sa biographie. L'attention aux dates anniversaires se manifeste par la production réitérée de listes d'événements qui ont eu lieu un jour donné à des années d'intervalle, comme la fin des *Anneaux de Saturne* en donne un exemple autour du 13 avril 1995, date de l'achèvement de la rédaction, mais aussi de la mort du beau-père. Selon un procédé analogue, le narrateur des *Émigrants* trouve dans un journal une liste de personnalités nées le 25 mai, d'Ingeborg Bachmann à George Orwell (*E*, 258/330-331). Un point commun rapproche arbitrairement des objets que rien d'autre ne lie. Le poids de la date de naissance forme en outre le point de départ d'un long développement, dans *Les Anneaux de Saturne*, qui souligne la surdétermination que de telles coïncidences entraînent. Michael Hamburger relate ainsi comment la présence du poète Hölderlin, qu'il a traduit, s'est manifestée à des moments cruciaux de sa vie, et il rapporte en premier lieu cette série de coïncidences à la proximité de leur date de naissance (*AS*, 216/217). Dès lors, si le hasard produit de tels effets, rien ne saurait plus légitimer la mise en place d'un seuil signifiant liminaire.

28 *Austerlitz*, p. 349-350. « Nous sommes neuf cents Français, schreibt Jacobson, habe einer von ihnen in die kalte Kalkwand des Bunkers geritzt. Andere hinterließen uns bloß ein Datum und eine Ortsangabe mit ihren Namen: Lob, Marcel, de St. Nazaire; Wechsler, Abram, de Limoges; Max Stern, Paris, 18. 5. 44 » (p. 417).

Le principe de mise en relation, tout particulièrement à partir d'une date, est à rapprocher du principe poétologique pratiqué par Paul Celan, et qu'il développe dans le discours dit du « méridien » rédigé à l'occasion de la remise du prix Georg Büchner en 1960. Il y évoque en particulier une date, le 20 janvier. En contexte, nul doute qu'il s'agisse d'une référence à la première phrase de *Lenz* de Büchner. Paul Celan dit :

Voilà comment sa vie à lui *s'en est allée*.

Lui : le vrai, le Lenz de Büchner, la figure qui est dans Büchner, la personne que nous avons pu percevoir à la première page du récit, le Lenz qui « le 20 janvier allait dans la montagne », celui-là – et non pas l'artiste, non pas celui qui est préoccupé de questions touchant l'art ; lui, en tant qu'un Je²⁹.

Il affirme ainsi la valeur de vérité que véhicule le texte littéraire. Mais cette même date resurgit quelques pages plus loin :

180

Et l'an dernier, en souvenir d'une rencontre manquée en Engadine, j'ai mis sur le papier une petite histoire dans laquelle je faisais aller un homme « comme Lenz » à travers la montagne.

Dans l'un et l'autre cas, je m'étais écrit depuis un « 20 janvier », mon « 20 janvier ». Je me suis... moi-même rencontré³⁰.

Paul Celan fait en premier lieu allusion à sa rencontre manquée avec Adorno en juillet 1959, à la suite de laquelle il a composé le *Dialogue dans la montagne*³¹. Dès la première page de ce texte en effet, il fait référence à l'ouverture du *Lenz* de Büchner. L'autre 20 janvier, celui d'où s'écrit Paul Celan, est la date à laquelle s'est tenue la conférence de Wannsee en 1942, qui a décidé des modalités selon lesquelles l'extermination des Juifs devait avoir lieu. Dans la suite du discours, Paul Celan esquisse les quêtes qui traversent son œuvre poétique. Les chemins et les détours parcourus en quête d'un lieu d'inscription, le mènent à la découverte d'un méridien. L'évocation de ce trajet est ancrée dans un arpentage de la terre, et le terme de méridien renvoie bien à cette dimension immédiatement matérielle dont avaient précédemment

29 Paul Celan, *Le Méridien & autres proses*, trad. J. Launay, éd. bilingue, Paris, Le Seuil, 2002, p. 71. *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises. Darmstadt, am 22. Oktober 1960*, dans *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, dir. B. Allemann et S. Reichert, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1983, t. III, p. 194.

30 *Ibid.*, p. 81 (p. 201).

31 Voir la note 72 de l'édition bilingue, p. 114 et *Der Meridian : Endfassung – Entwürfe – Materialien* éd. par B. Böschstein et H. Schmull, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1999, note du paragraphe 24f, p. 226.

témoigné l'emploi de « chemin » et « détour », ainsi que l'idée d'entreprendre une recherche topographique³² :

Je trouve quelque chose – comme la parole – d'immatériel, mais de terrestre, quelque chose de rond, qui revient sur soi en passant par les deux pôles et faisant même sur son trajet, qu'on s'en amuse, une croix sur les tropes des tropiques – : je trouve un méridien³³.

Le méridien désigne ainsi ce qui relie les pôles, retourne à soi en coupant les tropiques. Le chemin qui mène d'un pôle à un autre fait le détour de la surface terrestre et passe par des rencontres. La boucle n'est pas considérée comme une clôture, mais comme une trajectoire et un cheminement. Paul Celan envisage de donner pour tâche à la poésie d'inscrire le souvenir de telles dates :

Peut-être peut-on dire que tout poème garde inscrit en lui son « 20 janvier » ? Peut-être ce qui est nouveau dans les poèmes qu'on écrit aujourd'hui est-ce justement ceci : la tentative qui est ici la plus marquante de garder la mémoire de telles dates ? Mais ne nous écrivons-nous pas tous depuis de telles dates ? Et pour quelles dates nous inscrivons-nous³⁴ ?

Cette même date croise de nouveau la vie de Paul Celan, comme en témoigne le poème « Tübingen, Jänner³⁵ » écrit le 29 janvier 1961. Le choix de « Jänner » plutôt que « Januar » renvoie au texte de Büchner, et aux considérations développées par Celan dans *Le Méridien*. Il ne saurait être question ici de procéder à un commentaire de ce point si souvent traité. Il permet toutefois de mettre en lumière ce principe poétologique du méridien et de montrer sa pertinence dans l'écriture sebaldeenne. Comme Celan, Sebald est sensible aux recoupements de date. Comme lui, il les inscrit dans son œuvre. Et Sebald lui rend un hommage discret dans la partie d'*Austerlitz* qui se déroule à Paris. En effet, Jacques Austerlitz indique au narrateur l'adresse où il a logé lors de son premier séjour dans cette ville, au 6 de la rue Émile Zola, à quelques pas du pont Mirabeau (A, 301/359). Paul Celan a habité dans cette même rue, et c'est

32 Paul Celan, *Le Méridien*, p. 83 : « En partant d'ici [...], mais aussi à la lumière de l'utopie, j'entreprends – maintenant – une étude de topoï./Je cherche la région d'où viennent Reinhold Lenz et Karl Emil Franzos, ces deux rencontres que j'ai faites sur le chemin qui m'a mené ici et chez Georg Büchner. Je cherche aussi, puisque je suis revenu à mon point de départ, le lieu de ma propre provenance./Je cherche tout cela d'un doigt sans doute très imprécis parce qu'il tremble un peu, je cherche sur la carte – une carte d'écolier, je le dis tout de suite » (p. 201).

33 *Ibid.*, p. 84 (p. 202).

34 *Ibid.*, p. 73-74 (p. 196).

35 Paul Celan, « Tübingen, Jänner », dans *Die Niemandrose*, dans *Die Gedichte* éd. B. Wiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2003.

(suppose-t-on) du pont Mirabeau qu'il a mis fin à ses jours. Le choix de cette adresse n'est donc en aucun cas fortuit, d'autant que Jacques Austerlitz a été également touché à titre personnel par l'extermination des Juifs, comme ce fut le cas de Paul Celan dont les parents ont été assassinés par le régime nazi. De retour à Paris afin de procéder à des recherches sur le destin de son père, Austerlitz envisage tout d'abord de prendre un logement dans cette même rue, avant de se raviser et de préférer élire domicile dans le 13^e arrondissement, où il sait que son père a vécu. Il échappe ainsi à une répétition de sa vie, peut-être même à celle du destin du poète, en s'assignant une nouvelle résidence.

182

Ce qui rapproche la « poétique de la coïncidence » sebaldienne, pour reprendre l'expression de Marcel Atze, et la « poétique du méridien » celanienne, qui en diffère par ailleurs, ne tient pas simplement à l'extrême sensibilité des deux écrivains aux répétitions et aux coïncidences, mais, de manière bien plus fondamentale, au lien qu'ils établissent tous deux entre ces récurrences et une perception topographique des événements. Si des recoupements ont lieu, les boucles qu'ils tracent arpentent littéralement un chemin avant de se refermer. Le signe envoyé par une coïncidence n'est saisissant que parce qu'un trajet a été effectué entre-temps, que c'est précisément au moment où l'on croit s'être le plus éloigné du point de départ qu'on le retrouve. Le méridien n'est pas une ligne qui coupe à plusieurs reprises un même axe ; c'est une boucle tendue entre deux pôles, aimantée par un point cardinal, qui effectue un long trajet entre ces deux points pour retrouver son origine. Les deux auteurs mettent l'accent sur l'importance du cheminement, que ce soit sur un mode métapoétique dans le discours de Celan précédemment cité, ou dans la mise en place, au cœur du principe d'écriture, du dispositif du voyage et de l'association par contiguïté dans les narrations sebaldiennes. À l'origine, de surcroît, le terme « méridien » signifie « midi », le milieu du jour, de sorte qu'il revêt initialement une acception chronologique. Par la suite, dès le latin classique, il désigne le Sud, si bien que depuis bien longtemps, il s'inscrit dans un paradigme véritablement chronotopographique. En témoigne dans l'œuvre de Sebald cet exemple extrait des *Anneaux de Saturne* où des considérations de Thomas Browne sont reprises par le narrateur :

Car l'histoire de chaque individu, celle de chaque communauté et celle de l'humanité entière ne se déploie pas selon une belle courbe perpétuellement ascendante mais suit une voie qui plonge dans l'obscurité après que le méridien a été franchi³⁶.

36 *Les Anneaux de Saturne*, p. 36. « Es verläuft nämlich die Geschichte jedes einzelnen, die jedes Gemeinwesens und die der ganzen Welt nicht auf einem stets weiter und schöner sich aufschwingenden Bogen, sondern auf einer Bahn, die, nachdem der Meridian erreicht ist, hinunterführt in die Dunkelheit » (p. 35-36).

Dans la langue du médecin du XVII^e siècle, le terme de méridien est employé dans un contexte immédiat de nature spatiale, puisqu'il désigne le point culminant d'un trajet voué à suivre la pente du déclin. Mais l'image y est elle-même métaphorique, dans la mesure où elle est utilisée afin de décrire l'histoire. L'étude de l'évolution sémantique de « méridien » confère à cette métaphore un fondement interne à l'usage latin du terme, de sorte que le trope réveille la condensation étymologique du terme.

L'élévation du méridien au rang de principe poétique valable dans un autre sens pour l'écriture de Sebald gagne encore en légitimité si l'on considère qu'un épisode déterminant d'*Austerlitz* se déroule dans l'observatoire de Greenwich, qui a donné son nom au célèbre méridien. Le terme même apparaît au détour d'une description :

Je tombai en admiration, dans cette salle qu'Austerlitz qualifia d'idéale selon ses critères, devant la beauté fruste des lames du parquet, toutes de largeurs différentes, devant les fenêtres inhabituellement hautes, divisées chacune en cent vingt-deux carreaux de verre sertis de plomb au travers desquels, jadis, les longues lunettes avaient été pointées sur les éclipses de lune et de soleil, l'intersection des orbites d'étoiles avec la ligne du *méridien*, le bouillonnement de lumière des Léonides et la chevelure des comètes qui parcourent l'espace intersidéral³⁷.

Alors que le narrateur et Jacques Austerlitz visitent ce lieu, reconverti en musée de l'astronomie, dans lequel ils admirent des instruments de mesure anciens, le personnage éponyme se lance dans un long discours consacré au temps, ou plus exactement à une remise en question radicale du temps comme donnée essentielle du monde. Ses propos s'ouvrent sur l'affirmation selon laquelle le temps est une invention humaine :

Le temps, dit [Austerlitz] dans le cabinet aux étoiles de Greenwich, le temps était de toutes nos inventions de loin la plus artificielle et, lié aux étoiles tournant autour de leur axe, il n'était pas moins arbitraire que s'il eût été calculé à partir des cernes de croissance des arbres ou de la durée que met un calcaire à se désagréger [...] ³⁸.

37 *Austerlitz*, p. 122, je souligne. « Ich wunderte mich in diesem, wie Austerlitz bemerkte, für seine Begriffe idealen Raum, über die einfache Schönheit der verschieden breiten Bodenbretter, die ungewöhnlich hohen, jeweils in einhundertzweiundzwanzig bleiumrandete Glasquadrate unterteilten Fenster, durch die einst die langen Fernrohre gerichtet wurden auf die Verfinsterungen der Sonne und des Mondes, auf die Überschneidungen der Sternbahnen mit der Linie des *Meridians*, auf die Lichtschauer der Leoniden und die geschweiften Kometen, die durch den Weltraum fliegen » (p. 145).

38 *Ibid.*, p. 122-123. « Die Zeit, so sagte Austerlitz in der Sternkammer von Greenwich, sei von allen unseren Erfindungen weitaus die künstlichste und, in ihrer Gebundenheit an den um die eigene Achse sich drehenden Planeten, nicht weniger willkürlich als etwa eine Kalkulation es wäre, die ausginge vom Wachstum der Bäume oder von der Dauer, in der ein Kalkstein zerfällt [...] » (p. 145-146).

Ce morceau de bravoure du livre souligne que les unités de mesure mises au point afin de détenir une emprise sur le temps relèvent d'une construction qui s'appuie sur la représentation imaginaire d'un soleil moyen. Austerlitz critique également la conception qui assimile le temps à un fleuve, en relevant l'inadéquation de cette image, puisqu'on ne saurait assigner au temps une source et une embouchure. Quelles seraient les rives du temps ? Comment expliquer que le temps soit suspendu par endroits, tandis qu'il se précipite à d'autres ? Le temps est-il égal à lui-même depuis toujours ? Selon Austerlitz, les morts, les mourants sont hors du temps, et le malheur suffit à soustraire un individu au passé et à l'avenir. Lui-même n'a jamais possédé de montre, dans l'espoir de voir les moments coexister les uns auprès des autres, « [...] auquel cas rien de ce que raconte l'histoire ne serait vrai, rien de ce qui s'est produit ne s'est encore produit mais au contraire se produit juste à l'instant où nous le pensons, ce qui d'un autre côté ouvre naturellement sur la perspective désespérante d'une détresse perpétuelle et d'un tourment sans fin³⁹. » Il récuse ainsi toute conception linéaire du temps au profit d'une appréhension spatiale qui verrait les instants disposés de manière contiguë, accessibles dans un geste unique. Une telle vision considère un espace temporel somme toute limité, puisqu'il ne s'étend pas à l'infini, au-delà de l'horizon du sujet. En ce sens, c'est également la notion d'extension qui se voit suspendue. Tout coexiste *hic et nunc*.

Austerlitz tient son discours sur le temps à Greenwich. Le méridien du même nom, qui passe par le célèbre observatoire, a été adopté dans le monde entier comme méridien origine des fuseaux horaires, et comme méridien zéro des cartes et des atlas. Il joue donc le rôle d'origine spatiale *et* temporelle dans nos représentations formalisées de ces dimensions. Aussi les détermine-t-il en constituant leur point zéro. Il représente ainsi l'ambition de maîtrise objective que l'homme cherche à exercer sur l'espace et le temps, alors qu'Austerlitz propose, depuis un lieu si chargé de signification, une vision du temps qui nie sa continuité et son uniformité. À une conception du méridien comme medium d'une vision scientifique du monde où tous les instants se vaudraient, il oppose un rapprochement des instants opéré par un sujet, selon des accélérations et des suspens propres au temps lui-même⁴⁰. L'individu, traversé par le temps, subit

39 *Ibid.*, p. 124-125. « [...] daß nichts von dem, was die Geschichte erzählt, wahr wäre, das Geschehene noch gar nicht geschehen ist, sondern eben erst geschieht, in dem Augenblick, in dem wir an es denken, was natürlich andererseits den trostlosen Prospekt eröffne eines immerwährenden Elends und einer niemals zu Ende gehenden Pein » (p. 148).

40 *Ibid.*, p. 123. « Pourquoi, en un lieu, le temps reste-t-il éternellement immobile tandis qu'en un autre il se précipite en une fuite éperdue ? Ne pourrait-on point dire que le temps lui-même, au fil des siècles, au fil des millénaires, n'a pas été synchrone ? » [« Warum steht die

sa loi si singulière. Il découvre alors des méridiens, cette fois au sens celanien du terme, qui traversent son existence. Lors de ce dialogue entre le narrateur et Austerlitz à Greenwich, se joue la rencontre entre ces deux visions du méridien, placée sous le signe de la contiguïté spatiale et temporelle des événements.

L'extrême sensibilité aux signes abolit la notion de seuil d'importance. En effet, ce qui détermine le poids d'un signe n'est plus corrélé à une valeur objective, mais bien à la résonance qu'il trouve par rapport à d'autres signes. C'est ce que montre de manière exemplaire, car pathologique, la mise en scène du délire d'interprétation, « de mise en relation », comme le dit justement la langue allemande (« Beziehungswahn »). Dans ce type de fonctionnement mental, tout peut faire l'objet d'une attention que la norme jugera pour sa part démesurée. Il n'y a plus d'échelle d'importance, puisque tout élément est relié à l'ensemble des paramètres qui entrent en compte dans la vie du sujet. Sur le plan psychologique, il s'agit là du pendant à la poétique de la coïncidence et du méridien. Son corollaire, au plan de l'agencement du récit sebaldien, correspond à la mise en retrait de la notion de structure au profit du réseau. Afin de déterminer le rôle que joue un élément dans l'économie générale du récit, il est dès lors plus juste de recourir à la notion d'*intensité*, au détriment de l'*importance*. En effet, tout point peut être signifiant, sans que cela entraîne un nivellement de l'écriture, qui correspondrait à une tonalité neutre, d'une égale indifférence. Au contraire, pour que le réseau puisse déployer une dynamique, une différence d'intensité, manifeste dans la prose sebaldienne, est même requise.

Une telle variation d'intensité se traduit pour partie dans la diversité des supports sur lesquels un réseau prend appui, que l'on qualifiera d'*envergure*. Les notations prennent ainsi la forme d'une image, d'un mot, d'une citation, d'une description. Parmi la profusion d'exemples qui auraient leur place ici, considérons la présence diffuse d'une figure, celle de Ludwig Wittgenstein. La grande attention que Sebald a accordée au philosophe, autant au plan de la pensée qu'à celui de la biographie, se traduit dans sa bibliothèque privée, qui contient de nombreux ouvrages du théoricien ainsi que des monographies qui lui sont consacrées. Les manifestations de sa présence relevées dans les œuvres narratives sont présentées en fonction de leur nature, selon leur intensité. La mention du nom est ainsi l'évocation la plus évidente du philosophe, dans la mesure où tout lecteur la perçoit. Puis vient la description, elle aussi explicite, dont la validité ne peut toutefois être reconnue que par un lecteur familier du

Zeit an einem Ort ewig still und verrauscht und überstürzt sich an einem anderen? Könnte man nicht sagen, sagte Austerlitz, daß die Zeit durch die Jahrhunderte und Jahrtausende selber ungleichzeitig gewesen ist? » (p. 146-147)].

philosophe. La citation non explicite, quant à elle, suppose la connaissance de l'œuvre. Son intensité est donc moindre. De même, afin de reconnaître une image de Wittgenstein, le lecteur doit convoquer sa mémoire visuelle. Ce type de connaissance relève du domaine biographique, dont Sebald s'inspire pour plusieurs de ses personnages. Enfin, le troisième degré d'intensité se traduit par des détails qui entrent en résonance avec la constellation wittgensteinienne. Au fil de cet examen, il apparaît néanmoins que ces catégories ne sont pas étanches, et que la perception des éléments varie en fonction du degré de familiarité que le lecteur entretient avec le philosophe.

186

Le nom de Wittgenstein est mentionné dans deux des ouvrages de Sebald, *Les Émigrants* et *Austerlitz*. Dans le deuxième récit des *Émigrants*, il apparaît parmi d'autres auteurs que lit le personnage principal : « Il lisait et lisait - Altenberg, Trakl, Wittgenstein, Friedell, Hasenclever, Toller, Tucholsky, Klaus Mann, Ossietzky, Benjamin, Koestler et Zweig, autrement dit, en premier lieu, des écrivains qui s'étaient donné la mort ou avaient été près de le faire⁴¹. » Le nom du philosophe n'est pas particulièrement mis en avant, il semble à première vue perdu au milieu de cette liste. Dans le quatrième récit, la mention est plus fournie. Max Aurach raconte au narrateur qu'il a vécu lors de son premier séjour à Manchester dans l'immeuble qu'avait occupé le jeune Wittgenstein à l'âge de vingt ans, Palatine Road, Nr. 104 (*E*, 196/247-248). Le passage est accompagné d'une photographie de cette maison. Par le renvoi à un personnage réel, à ses biographies ainsi que par la documentation iconographique qui vient l'appuyer, le récit du peintre est ancré dans un système de références attestées. Une telle coïncidence – qui relève bien évidemment de la stratégie d'écriture sebalienne – est commentée par le personnage lui-même :

Ce lien rétrospectif avec Wittgenstein était sans doute pure illusion, mais il n'en était pas moins significatif pour lui, dit Ferber, et il lui semblait même parfois qu'il se rattachait de plus en plus étroitement à ceux qui l'avaient précédé, raison pour laquelle il éprouvait, en se représentant le jeune Wittgenstein penché sur le projet d'une chambre à combustion variable ou testant sur une fagne du Derbyshire un cerf-volant de sa conception, un sentiment de fraternité qui transcendait sa propre époque et celle de ses ascendants⁴².

41 *Les Émigrants*, p. 72. « Er habe gelesen und gelesen – Altenberg, Trakl, Wittgenstein, Friedell, Hasenclever, Toller, Tucholsky, Klaus Mann, Ossietzky, Benjamin, Koestler und Zweig, in erster Linie also Schriftsteller, die sich das Leben genommen hatten oder nahe daran waren, es zu tun » (p. 86).

42 *Ibid.*, p. 196-197. « Zwar sei diese retrospektive Verbindung zu Wittgenstein zweifellos rein illusionär, doch bedeute sie ihm deshalb, sagte Aurach, nicht weniger, ja, es scheine ihm manchmal, als schließe er sich immer enger an diejenigen an, die ihm vorausgegangen seien, und darum empfinde er auch, wenn er sich den jungen Wittgenstein über den Entwurf

Il est bien conscient de l'artifice qui consiste à voir dans ce hasard plus qu'une coïncidence, mais il ne parvient pas à exclure ce sentiment de familiarité, au sens fort du terme, qui le lie subjectivement au philosophe dont il a partagé l'adresse. Pour tout lecteur de Wittgenstein, il est bien difficile de ne pas voir ici une allusion à la théorie de l'air de famille, exposée dans les *Investigations philosophiques*⁴³. Dans ce passage, Wittgenstein compare le lien qui unit deux injonctions dont la formulation diffère, mais qui produisent néanmoins le même effet, à celui qu'entretiennent les membres d'une même famille. Il serait faux de réduire l'un à l'autre, de considérer que l'un des énoncés propose une version analytique de l'autre, ce qui présupposerait l'existence d'une généralité au-dessus des énoncés, dont chacun serait une particularisation. Wittgenstein, pour sa part, récuse précisément cette notion de généralisation. En affirmant que les énoncés sont produits uniquement dans le cadre de jeux de langage donnés, il leur dénie toute existence absolue, et produit une théorie du langage qui se dispense de recourir au concept. Ainsi abolit-il la hiérarchie entre concept, ou général, et énoncé, au profit d'une conception qui n'envisage que l'existence d'énoncés donnés. Rien ne leur préexiste :

Au lieu de supposer quelque chose qui soit commun à tout ce que nous nommons langage, je dis qu'il n'y a pas un point commun à tous ces phénomènes, qui serait la raison pour laquelle nous employons le même mot pour tous – mais qu'ils sont *apparentés* les uns aux autres de diverses manières. Et en raison de cette parenté, ou de ces apparentements, nous les appelons tous "langues"⁴⁴.

La parenté qui fonde les liens du langage est décrite plus précisément deux paragraphes plus loin au moyen d'une image : l'air de famille :

Je ne peux mieux qualifier ces ressemblances qu'en employant le terme d'« airs de famille » ; car de cette même façon, les différentes ressemblances qui existent entre les membres d'une même famille se chevauchent et s'entrecroisent : la stature, les traits du visage, la couleur des yeux, la démarche, le tempérament, etc. etc.⁴⁵

einer variablen Brennkammer gebeugt oder beim Ausprobieren eines von ihm konstruierten Flugdrachens auf einem Hochmoor in Derbyshire vorstelle, ein weit hinter seine eigene Zeit und Vorzeit zurückreichendes Gefühl der Brüderlichkeit » (p. 248).

43 Voir aussi Iris Denneler, « Am Anfang A. Spuren und Familienähnlichkeiten in W.G. Sebalds Werk », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 139-156.

44 Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, op. cit., § 65 (je traduis) (*Philosophische Untersuchungen*, op. cit., p. 277).

45 *Ibid.*, § 67 (je traduis) (p. 278).

En reprenant l'idée sous la forme du sentiment fraternel qu'éprouve Max Aurach envers le philosophe, Sebald transcrit en vérité, sur le plan narratif, une des idées philosophiques que Wittgenstein a développées. Par-delà la mention explicite, son contexte convoque un pan de la nébuleuse Wittgenstein. Dans le même temps, il rend parfaitement compte de la sensation que suscite l'expérience des coïncidences.

188

Dans *Austerlitz*, l'évocation explicite quitte le champ de l'affinité subjective pour se placer sur le plan de la ressemblance physique. La longue description qui compare Ludwig Wittgenstein et Jacques Austerlitz met en évidence des traits communs qui relèvent, cette fois encore, de l'air de famille. Dans le développement qu'il consacre à cette notion, Wittgenstein évoque aussi bien des traits proprement naturels (la stature, les traits du visage, la couleur des yeux) que des ressemblances acquises par la fréquentation des personnes, comme le tempérament ou la démarche : un air de famille ne repose pas simplement sur une détermination génétique. C'est en vivant avec la famille que l'on adopte les traits de tel de ses membres. Une lecture plus attentive montre que la ressemblance physique entre Austerlitz et Wittgenstein relève de plusieurs domaines. La description s'ouvre sur une constatation : tous deux ont un air d'effroi en partage (*A*, 52/58). Elle se poursuit en indiquant qu'ils portent tous deux un sac à dos analogue, ce qui double la communauté d'expression d'une ressemblance dans leur style vestimentaire. Dans la description, la notion de parenté est explicitement employée : « Je crois que c'est avant tout le sac à dos [...] qui m'inspira cette idée plutôt saugrenue d'une *parenté* en quelque sorte physique entre lui, Austerlitz, et le philosophe mort d'un cancer en 1951 à Cambridge⁴⁶ ». La sœur du philosophe est mentionnée dans ce même passage, ce qui conforte l'hypothèse d'un lien fort entre la théorie wittgensteinienne des airs de famille et le choix de ce philosophe comme parangon de Jacques Austerlitz. La description débouche alors sur une analogie physique dont la force est telle qu'en regardant une photographie du philosophe, le narrateur ne peut s'empêcher de penser à Austerlitz, et réciproquement. La conclusion de ce passage dresse la liste de leurs points communs :

[...] tant sont évidentes les ressemblances entre les deux hommes, la stature, la manière qu'ils ont de vous étudier en franchissant une frontière invisible, leur vie installée dans le provisoire, le désir de se suffire d'aussi peu que

⁴⁶ *Austerlitz*, p. 52. « Ich glaube, es war vor allem der Rucksack, [...] der mich auf die an sich eher abwegige Idee einer gewissermaßen körperlichen *Verwandschaft* zwischen ihm, Austerlitz, und dem 1951 in Cambridge an der Krebskrankheit gestorbenen Philosophen brachte » (p. 58-60).

possible, et cette incapacité, propre autant à Austerlitz qu'à Wittgenstein, de s'embarrasser de préliminaires⁴⁷.

Ils relèvent de la constitution physique, de la manière d'être avec les autres, aussi bien que du mode de vie. Par conséquent, ils ressortissent aux différents champs que couvre la notion d'air de famille. La poétique sebalienne livre ainsi la version affective du concept philosophique.

Ce premier degré d'intensité est le plus élevé, en raison du caractère explicite des références. Un deuxième niveau repose sur le recours à des citations modifiées, dont les occurrences ont été indiquées dans le deuxième chapitre. Les énoncés peuvent être reconnus par le lecteur familier de l'œuvre wittgensteinienne. Dans *Les Émigrants*, une phrase du *Tractatus logico-philosophicus* consacrée à l'indicible est transformée au point de sortir du domaine de la logique pour s'appliquer à celui des affects. Dans *Austerlitz*, l'image wittgensteinienne qui compare le langage à une ville est attribuée au personnage éponyme, qui tente de faire part de sa crise du langage en comparant son état à une perte d'orientation dans une ville familière. Comme dans les cas précédents, un énoncé formulé en vue d'établir une vérité philosophique est repris pour rendre compte de la vie d'un personnage. Sebald réinscrit les apports de la philosophie wittgensteinienne dans le champ de l'émotion, dont son écriture relève.

Un troisième type d'éléments relève du portrait. Contrairement à la photographie du sac à dos, qui n'était identifiable que grâce au contexte, le visage devrait pour sa part être reconnaissable. Or si un portrait de Wittgenstein est bel et bien reproduit dans *Austerlitz*, il se borne à nous montrer ses yeux. Le texte est avare d'indices : il évoque simplement le regard de certains philosophes. La paire d'yeux est montrée au tout début du livre, bien avant que le nom du philosophe ne soit cité. La gravure de Jan Peter Tripp s'appuie manifestement sur le portrait photographique de Wittgenstein fait par Ben Richards à Swansea, et qui compte au nombre des portraits célèbres du philosophe⁴⁸. En dépit de sa renommée, cette photographie n'est connue que des lecteurs versés dans l'œuvre et dans la biographie du penseur ; en outre, sa réduction à un détail ainsi que le contexte de son insertion le rendent énigmatique. Pour être en mesure d'attribuer ce regard à Wittgenstein, il faut non seulement bien connaître son visage, mais également être remarquablement physionomiste. Cet élément du

47 *Ibid.*, p. 53. « [...] dermaßen auffällig sind die Ähnlichkeiten zwischen den beiden, in der Statur, in der Art, wie sie einen über eine unsichtbare Grenze hinweg studieren, in ihrem nur provisorisch eingerichteten Leben, in dem Wunsch, mit möglichst wenig auslangen zu können, und in der für Austerlitz nicht anders als für Wittgenstein bezeichnenden Unfähigkeit, mit irgendwelchen Präliminarien sich aufzuhalten » (p. 60).

48 Ce portrait est reproduit dans l'ouvrage de Ray Monk, *Wittgenstein. Le devoir de génie*, trad. A. Gerschenfeld, Paris, Odile Jacob, 1993, ill. 50.

réseau Wittgenstein est dissimulé, mais sa présence n'en contribue pas moins à sa manifestation dans le texte. Après l'apparition des références ultérieures, il devient plus aisé de mettre un nom sur le regard philosophique de l'*incipit*.

Le lecteur qui possède des connaissances biographiques au sujet de Wittgenstein, reconnaîtra également des traits du philosophe disséminés chez plusieurs personnages. Paul Breyer ressemble à l'instituteur que le philosophe choisit de devenir après la Première Guerre mondiale, en Autriche, de 1920 à 1926. Tous deux ont recours à une écriture abrégée pour rédiger certains passages de leurs carnets, et le narrateur insiste sur la facture de l'écriture qui apparaît dans les carnets de l'instituteur, au point d'en reproduire deux pages (*E*, 72-73/86-87)⁴⁹. Il emploie un système d'abréviations qui rappelle le code auquel Wittgenstein recourait dans certains de ses carnets. Sebald semble ainsi avoir tenu à inscrire la présence du philosophe jusque dans l'écriture manuscrite du personnage. Autre écho biographique, Jacques Austerlitz exerce le métier d'historien spécialiste de l'architecture du XIX^e siècle, alors que Wittgenstein a conçu la maison de sa sœur à Vienne, dans la Kundmangasse, en 1926. Comme le philosophe, qui travaille quelque temps comme jardinier dans le monastère de Klosterneuburg en 1920, le personnage devient jardinier quelques mois durant, pour se remettre de ses troubles psychiques. Tout comme David Pinsent, l'ami que Wittgenstein avait rencontré pendant ses études, meurt dans un accident d'avion, le proche d'Austerlitz rencontré au même âge, Gerald FitzPatrick, périt dans les mêmes circonstances. Mais Sebald ne se contente pas d'utiliser des traits saillants de la vie si singulière de Ludwig Wittgenstein pour camper ses personnages principaux. Au détour d'une description consacrée à un personnage secondaire, l'enseignant atypique qu'il fut à Cambridge se glisse subrepticement : comme le philosophe, le professeur d'histoire d'Austerlitz, Hilary, fait parfois cours allongé par terre (*A*, 87/102).

Tous ces éléments constitutifs d'un « réseau Wittgenstein » n'apparaissent donc pas avec le même degré d'intensité aux yeux du lecteur. Le dispositif mis en place par Sebald ne relève pas du jeu de piste, où seul un lecteur suffisamment cultivé pourrait savourer dans toute sa plénitude l'œuvre produite. L'intérêt d'une écriture en réseau réside dans la variation d'intensité des éléments. Elle joue un rôle déterminant dans l'aptitude du lecteur à reconnaître d'autres allusions. Ainsi l'évocation du nom du philosophe dans le récit « Max Aurach » rend-elle le lecteur plus sensible à la reformulation de la célèbre citation du *Tractatus*

49 Pour un aperçu de l'écriture de Wittgenstein dans ses carnets, voir Ludwig Wittgenstein, *Geheime Tagebücher 1914-1916*, éd. W. Baum, Wien, Turia & Kant, 1991. Sebald possédait l'ouvrage. Par-delà la ressemblance, on notera que Paul Breyer emploie un type de sténographie, tandis que Wittgenstein utilise un code secret.

logico-philosophicus. De manière encore plus troublante, la présence des yeux de Wittgenstein dans les premières pages d'*Austerlitz* annonce la description qui compare le personnage éponyme et le philosophe en soulignant en premier lieu la ressemblance de leur regard, alors même que l'image des yeux n'est pas explicitement attribuée au modèle d'Austerlitz. À partir du moment où le lecteur est rendu sensible à ce réseau, il le détecte dans le moindre détail. L'évocation du Russell Square de Londres sera entendue comme une allusion à Wittgenstein, en raison de la relation intellectuelle – et humaine – mouvementée que les deux penseurs ont entretenue. Des éléments infimes entrent alors dans le champ d'un réseau. Dans la mesure où chaque lecteur, selon ses connaissances, mais également ses associations subjectives, détermine ainsi ses propres réseaux, il est véritablement impossible de déterminer leur envergure.

De tels exemples montrent en outre comment la présence diffuse d'éléments situés sous le seuil de détection général du lecteur entre néanmoins dans l'économie du réseau, en le prédisposant à accueillir la référence explicite non plus sur le mode de la nouveauté, mais en ayant le sentiment d'être en terrain connu. De manière semblable, la mention du documentaire d'Alain Resnais, *Toute la mémoire du monde*, consacré à la Bibliothèque Nationale, prend une résonance singulière après le récit des deux séjours qu'Austerlitz a effectués enfant à Marienbad. Qui ne verrait pas ici un écho à *L'année dernière à Marienbad*, et donc une annonce voilée de la mention explicite du cinéaste ? En disposant des éléments situés en dessous du seuil de perception du lecteur, Sebald le prépare insensiblement à accueillir sous le régime de la familiarité la mention explicite des réseaux auxquels ils appartiennent. Rappelons ici que tout lecteur, si cultivé soit-il, sera confronté en un point du texte à ces signes subliminaux. C'est la poétique dont procède l'écriture de Sebald qui requiert leur emploi. La présence continue de ces éléments unifie le texte et place le lecteur dans un contexte qui l'incite à reconnaître à son tour des parentés entre des éléments qui lui ont paru insignifiants à première lecture. Ce qui fonde le lien qui unit les éléments d'un réseau ne relève pas du concept, de la généralité, mais bien au contraire du détail. En cela, le réseau procède selon des apparentements en tout point comparables à ceux qui fondent les airs de famille, comme l'a montré Wittgenstein pour récuser la nécessité du passage par le concept dans l'usage du langage.

La notion d'air de famille, en ce qu'elle permet le rapprochement entre deux éléments sans la médiation de la généralité, implique que ce dernier ne s'effectue non plus par identité, mais par similarité. Quand on dit de quelqu'un qu'il a les mêmes yeux que sa grand-mère, non seulement son visage n'est pas entièrement identique, mais les yeux eux-mêmes ne le sont pas nécessairement ;

ils présentent simplement une grande ressemblance. Par conséquent, il s'agit là de rapprochements, par contiguïté. De proche en proche, des éléments qui ne seraient pas mis en relation *a priori* se voient appartenir à la même chaîne. Dès lors, quelle pourrait bien être la *clôture du réseau* ? Wittgenstein livre une image d'une pertinence remarquable afin de faire voir comment un air de famille peut réunir de proche en proche des éléments qui, pour certains d'entre eux, n'entretiennent aucune ressemblance manifeste :

Et de même par exemple les types de nombre forment une famille. Pourquoi nommons-nous quelque chose « nombre » ? Eh bien, en somme, en raison de sa parenté – directe – avec un élément que l'on a nommé jusqu'à présent nombre ; et de ce fait, peut-on dire, il acquiert une parenté indirecte avec un autre terme que nous appelons également *ainsi*. Et nous étendons notre notion de nombre comme nous enroulons les fibres les unes avec les autres, lors du filage. Et la solidité du fil ne tient pas à ce qu'il serait parcouru par une des fibres de bout en bout, mais à ce que de nombreuses fibres s'enchevêtrent⁵⁰.

192

Les fibres qui composent un fil ne sont pas présentes de bout en bout, et néanmoins, la continuité du fil existe bel et bien. Quoi de commun entre un regard anonyme et Russell Square ? Rien, à moins de suivre les méandres qui mènent de la gravure de Jan Peter Tripp à la totalité du visage représenté sur la photographie de Wittgenstein, de cette photographie à la biographie et à la philosophie de ce dernier, puis de ces données à leur lien avec un autre philosophe, Bertrand Russell, et enfin de ce nom à celui de la place londonienne.

La continuité qui lie rapprochements et airs de famille devient manifeste lorsque Sebald décrit le jeu auquel se livre Austerlitz avec ses anciennes photographies, à la manière d'un jeu de cartes. Le personnage retourne les photographies qu'il a mélangées, et voit se dessiner, au gré du hasard, des « airs de famille » insoupçonnés (*A*, 144/171-172). Par le truchement des coïncidences s'établissent des ressemblances. La citation du terme wittgensteinien ne doit rien au hasard ; elle pose un jalon supplémentaire du réseau Wittgenstein, lui-même relié ici à celui des photographies. Le risque que cette poétique de l'association fait courir à celui qui la pratique est

50 Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques* (je traduis). « Und ebenso bilden z.B. die Zahlenarten eine Familie. Warum nennen wir etwas « Zahl »? Nun etwa, weil es eine – direkte – Verwandtschaft mit manchem hat, was man bisher Zahl genannt hat; und dadurch, kann man sagen, erhält es eine indirekte Verwandtschaft zu anderem, was wir auch so nennen. Und wir dehnen unseren Begriff der Zahl aus, wie wir beim Spinnen eines Fadens Faser an Faser drehen. Und die Stärke des Fadens liegt nicht darin, daß irgend eine Faser durch seine ganze Länge läuft, sondern darin, daß viele Fasern einander übergreifen » (p. 178).

directement exprimé par Austerlitz au moment où il explique au narrateur les raisons pour lesquelles il n'a jamais pu achever son travail de doctorat. Le narrateur rapporte cette discussion :

Ses recherches, me dit un jour Austerlitz, avaient eu tôt fait de déborder leur visée initiale, l'élaboration d'une thèse, et avaient foisonné en d'infinis travaux préliminaires pour une étude exclusivement axée sur ses propres vues relatives aux *airs de famille* existant entre tous ces bâtiments. Pourquoi il s'était engagé sur un terrain aussi vaste, il l'ignorait, dit Austerlitz. Sans doute avait-il été mal conseillé lorsqu'on avait accepté ses premiers travaux de recherches. Mais il était également vrai qu'encore aujourd'hui il continuait d'obéir à une pulsion qu'il ne comprenait pas bien lui-même, liée d'une manière ou d'une autre à une fascination, qui s'était très tôt manifestée chez lui, pour tout ce qui était réseau, par exemple le système [...] des chemins de fer⁵¹.

Si ce projet de thèse n'aboutit pas, la faute en incombe en premier lieu à la nature même du projet. À vouloir établir des airs de famille au sein de l'architecture capitaliste du XIX^e siècle, Austerlitz ne peut poser un terme à son travail. De proche en proche, tout finit par être lié, et des éléments nouveaux ne cessent d'enrichir le corpus. Le passage décrit explicitement le lien qu'entretient la notion d'air de famille avec le réseau. Depuis bien longtemps, Austerlitz a éprouvé une sensibilité extrême à l'égard des réseaux, et c'est bien ce qui le conduit à reconnaître des airs de famille, à établir des ressemblances et à étendre sans fin son corpus de recherche.

Ainsi, les réseaux ne sont pas des groupes d'éléments étanches les uns à l'égard des autres. Les points de contact qui ne manquent pas d'apparaître entre eux ne sont pas le fait du hasard. Leur existence corrobore au contraire la théorie sous-jacente à une telle poétique, qui trame un tissu narratif émaillé de motifs repris et variés au cours du texte. Aussi n'est-il pas étonnant de constater que des éléments du réseau Wittgenstein s'intègrent à d'autres

51 Austerlitz, p. 43-44, je souligne. « Seine Recherchen, so sagte mir Austerlitz einmal, hätten ihren ursprünglichen Zweck, der der eines Dissertationsvorhabens gewesen sei, längst hinter sich gelassen und seien ihm unter der Hand ausgeüfert in endlose Vorarbeiten zu einer ganz auf seine eigenen Anschauungen sich stützenden Studie über die *Familienähnlichkeiten*, die zwischen all diesen Gebäuden bestünden. Weshalb er auf ein derart weites Feld sich begeben habe, sagte Austerlitz, wisse er nicht. Wahrscheinlich sei er bei der Aufnahme seiner ersten Forschungsarbeiten schlecht beraten gewesen. Richtig sei jedoch auch, daß er bis heute einem ihm selber nicht recht verständlichen Antrieb gehorche, der irgendwie mit einer früh schon in ihm sich bemerkbar machenden Faszination mit der Idee eines Netzwerks, beispielsweise mit dem gesamten System der Eisenbahnen, verbunden sei » (p. 48-49).

encore. Les yeux de Wittgenstein, par exemple, font également partie d'une topique du regard, qui se manifeste par de nombreuses images. Manchester, ville où le philosophe a vécu, est comparée à la ville polonaise de Lodz, ce qui la relie au champ de la destruction opérée par le nazisme. Cette comparaison est d'autant plus frappante que de manière courante, Lodz est appelée en Pologne le Manchester polonais⁵² en raison des filatures de coton qui ont fait la célébrité de ces deux villes. Ironie du texte, l'image se noue donc à partir d'un renversement qui tresse matériellement la similitude de ces métropoles industrielles. Le cas d'Alain Resnais atteste lui aussi, comme tant d'autres, de l'infinité des connexions possibles. *Toute la mémoire du monde* relève ainsi autant du réseau « bibliothèques » que de celui de la mémoire, dont Austerlitz subit des troubles importants, longuement évoqués dans le livre. Un réseau ne doit donc pas s'entendre comme une bulle isolée, mais bien comme une chaîne dont les anneaux peuvent également servir de maillons à d'autres chaînes. Aussi ne prend-il jamais fin.

Que ce soit à son commencement, dans son déploiement ou sa clôture, le réseau se dérobe à l'assignation d'un terme. Il s'agit là d'un trait caractéristique de ce mode de pensée. À défaut de connaître une limite déterminée, il est défini par une ouverture de principe qui peut susciter des découvertes inattendues. En cela réside sa capacité *créatrice*. Il ne s'agit naturellement pas ici de savoir si les lectures que ces ouvrages suscitent ont été consciemment envisagées par l'auteur – ce que nul n'apprendra jamais, et qui ne saurait en aucun cas constituer un horizon limitatif pour l'interprétation, mais de montrer comment le recours à un tel dispositif incite le lecteur à interpréter à son tour en fonction de ses compétences personnelles. En mettant en scène un narrateur à la limite du délire interprétatif, en créant des connexions par ressemblance entre des éléments éloignés – en un mot, en mettant à l'honneur le principe de l'association libre dans son écriture, Sebald libère des potentialités de lecture.

À mesure qu'il découvre de nouveaux livres de cet auteur, le lecteur est gagné par un sentiment de déjà-vu. Cette impression se fonde sur des récurrences de divers ordres. La plus manifeste réside dans la rémanence de motifs comme le réseau ferré, présent aussi bien dans les textes que dans les images, ou encore du regard, par la présence récurrente d'images dont le sujet unique est constitué par

52 Pour une lecture de cette image par rapport à la mémoire du nazisme, voir Ruth Vogel-Klein, « Détours de la mémoire. La représentation de la Shoah dans la nouvelle Max Aurach de W.G. Sebald », dans F. Rétif, *L'Indicible dans l'espace franco-germanique au xx^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 154-174.

des yeux⁵³. Dans *Vertiges*, les yeux sont autant d'extraits de tableaux : un portrait d'Henri Beyle, deux détails de la fresque de Pisanello, *Saint Georges terrassant le dragon* (V, 15/15 et 73/87). Le dernier récit des *Émigrants*, consacré à Max Aurach, reproduit dans l'édition allemande le détail d'une photographie où apparaît l'œil gauche du peintre (E, 265). Dans *Austerlitz* enfin, des gravures de Jan Peter Tripp montrent les yeux du peintre et du philosophe (A, 11/11). Les quatre textes présentent également chacun une image sur laquelle le narrateur est identifiable : un passeport (V, 107/128), un cliché à contre-jour pris aux États-Unis (E, 106/130), un portrait en pied devant un cèdre en Angleterre (AS, 310/313) et le reflet du photographe dans la devanture d'un magasin de Theresienstadt (A, 233/282). Sa présence physique contribue à créer une familiarité avec la voix qui guide le récit, si bien que le lecteur peut éprouver le sentiment de toujours lire le même livre, tant la permanence de certains traits l'y encourage.

Le sentiment de familiarité ne se fonde pas uniquement sur une permanence thématique. L'emploi de certaines expressions, comme « ungut », y contribue largement. Lorsque le narrateur, ou l'un de ses personnages, traverse un moment difficile, cet adjectif est employé avec insistance⁵⁴. Plus le lecteur connaît l'œuvre, plus il a le sentiment, cette fois en retrouvant ces mêmes expressions, d'avoir déjà lu le texte, de revivre une expérience connue plutôt que de la découvrir. L'art avec lequel Sebald joue de la citation redouble cette impression. Sa manière d'en dissimuler au gré des pages contribue à replacer un lecteur familier de l'une ou l'autre d'entre elles dans son propre univers. Mais de façon plus subtile, il dispose des références à ces mêmes références. Dans le deuxième récit de *Vertiges*, le narrateur clôt le récit du premier voyage en Italie sur des considérations générales sur le temps, dont la dernière phrase affirme : « La nuit du temps dure bien plus que son jour, et nul ne sait quand eut lieu l'équinoxe⁵⁵. » L'assertion paraît pour le moins mystérieuse. Le lecteur la voit réapparaître, cette fois en anglais, dans *Les Anneaux de Saturne* : « *The night of time [...] far surpasseth the*

53 À propos des regards insérés dans l'œuvre, voir Jan Ceuppen, « Realia. Konstellationen bei Benjamin, Barthes, Lacan – und Sebald », dans M. Niehaus et C. Öhlschläger (dir.), *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, op. cit., p. 241-258, notamment p. 259 où l'auteur, s'appuyant sur Lacan, considère que dans les textes, « ça nous regarde ».

54 Ces quelques exemples montre la parenté des expressions en allemand, intraduisible en français : « eine besonders un gute Zeit » (*Vertiges*, p. 39), « mit un guten Erinnerungen » (*Vertiges*, p. 187), « eine un gute, schwere Nacht » (*Les Anneaux de Saturne*, p. 102), « in Unkenntnis noch der un guten Dinge » (*Les Anneaux de Saturne*, p. 313), « von Kopfschmerzen und un guten Gedanken geplagt » (*Austerlitz*, p. 6), « aus einem un guten Traum » (*Austerlitz*, p. 412).

55 *Vertiges* (phrase omise dans l'édition française). « Weit länger währt die Nacht der Zeit als deren Tagesspanne, und es weiß keiner wann das Äquinoktium gewesen ist » (p. 93).

day and who knows when was the Aequinox ? » (AS, 185/186). Dans les deux cas, ces remarques apparaissent de manière incidente, de sorte qu'il n'est pas évident de se souvenir de l'une en découvrant l'autre. Néanmoins, le lecteur éprouve un sentiment diffus de déjà-vu qui contribue à le rendre réceptif à l'esthétique de la coïncidence que Sebald met en pratique. Dans ce cas précis, toute part de hasard est évacuée : quelle que soit l'étendue des connaissances livresques de son lecteur, Sebald écrit de manière à provoquer l'effet recherché. Selon un procédé comparable, il évoque furtivement dans *Austerlitz* la figure d'un écrivain russe qui a écrit ses mémoires⁵⁶. Comment oublier que Nabokov a été longuement évoqué, et de manière répétée, dans *Les Émigrants* ? Au lieu de mentionner explicitement son nom, Sebald se contente d'esquisser sa silhouette littéraire – à charge pour le lecteur de compléter le portrait, en convoquant ses propres souvenirs de lecture. Tout au long de son œuvre, Sebald élabore un univers continu, que les détails, autant que les pierres angulaires, contribuent à construire selon un enchevêtrement de renvois internes. C'est précisément parce que ce système d'échos n'est pas explicité qu'il est doté d'une qualité dynamique : une tâche non négligeable incombe au lecteur, qui est amené par

56 *Austerlitz*, p. 77-78. Une comparaison des termes exacts avec l'original met en évidence l'ampleur de la réécriture (je souligne les termes communs) : « Ce n'est que récemment que ce détail m'est revenu en mémoire, dit Austerlitz, quand j'ai retrouvé en lisant les souvenirs d'enfance et de jeunesse d'un écrivain russe cette manie de se poudrer qu'avait aussi ma grand-mère, une dame qui, au demeurant, bien qu'elle passât le plus clair de son temps allongée sur un canapé à se nourrir presque exclusivement de pâte de raisins et de lait d'amande, jouissait d'une robuste constitution et dormait constamment fenêtre grande ouverte, à telle enseigne qu'un beau matin, après une nuit de tempête, elle se réveilla ensevelie sous une couche de neige sans que pour autant elle eût à en souffrir le moins du monde ». [« Mir ist dieses Einweißen des Predigerhauses erst neulich wieder in den Sinn gekommen, sagte Austerlitz, als ich bei einem russischen Schriftsteller in seiner Kindheits- und Jugendbeschreibung von einer ähnlichen Pudermanie las, die seine Großmutter gehabt hatte, eine Dame, die sich allerdings, trotzdem sie die meiste Zeit auf dem Kanapee lag und sich fast ausschließlich von Weingummis und Mandelmilch ernährte, einer eisernen Konstitution erfreute und immer bei sperrangelweit offenem Fenster schlief, weshalb es auch einmal geschah, daß sie eines Morgens, nachdem es draußen die ganze Nacht gestürmt hatte, unter einer Schneedecke erwachte, ohne dadurch auch nur den geringsten Schaden zu nehmen » (p. 91)].

Voir Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, op. cit., p. 121 (je traduis) : « [...] [la grand-mère] avait passé la majeure partie de sa vie allongée, à s'éventer avec un éventail en ivoire. Une boîte de boules de gomme ou un verre de lait d'amande étaient toujours à portée de sa main, ainsi qu'un miroir de poche, car elle avait l'habitude de se repoudrer le visage avec une large houppette rose, environ toutes les heures, et le petit grain de beauté sur sa pommette émergeait de toute cette poudre comme un grain de cassis. Malgré le cours alangui de son quotidien, c'était encore une femme extraordinairement solide, et elle mettait un point d'honneur à dormir toute l'année près d'une fenêtre grand ouverte. Un matin, alors que le blizzard avait soufflé toute la nuit, sa femme de chambre l'avait trouvée allongée sous une couche de neige étincelante qui s'était déposée sur son lit et sur elle-même sans perturber la santé éclatante de son sommeil ».

ce dispositif complexe à mettre en relation les points du texte, et à entrer ainsi de plain-pied dans la logique d'association libre dans laquelle réside l'impulsion créatrice de l'écriture.

Valeur dynamique du réseau

Un réseau est composé d'éléments dont l'intensité est variable. Dans la mesure où aucun seuil minimum de perception ne saurait être défini ni justifié, il s'ensuit que des composantes allant du plus infime au plus manifeste contribuent à la constitution d'une constellation qui entre à son tour en relation avec d'autres, de sorte qu'une *dynamique due à la variation d'intensité* se crée. Un exemple en est fourni par la récurrence de la référence à la soie dans *Les Anneaux de Saturne*. L'image a été souvent commentée en raison de sa valeur poétologique. La réussite singulière de l'image sebaldienne ne se limite pas à cet emploi d'ordre métaphorique. En effet, nul besoin à cette fin de disséminer tout au long du texte des lambeaux de soie. Pourtant, c'est bien le procédé qu'adopte Sebald. La table des matières ne mentionne la soie qu'au sujet du dernier chapitre, où un développement technique et historique détaillé et érudit a sa place. Mais ce long passage a été préparé par une série d'évocations qui attirent à des degrés divers l'attention du lecteur. La plus manifeste concerne la passion que l'impératrice Tz'u-hsi voue aux vers à soie. Bien plus ténues sont celles qui émaillent l'ensemble du texte⁵⁷. Le tableau VII présente le relevé des occurrences et définit leur statut. La plupart d'entre elles relève du détail, au même titre que de nombreuses autres indications qui précisent simplement la nature d'un tissu décrit.

Tableau VIII. Présence de la soie dans *Les Anneaux de Saturne*

Mention	Détail	Comparaison	Élément repris dans AS	Mise en valeur	Développement
négociant en soiries (p. 23/21)			*		
tapis de soie (p. 35/35)	*				
le petit lambeau de soie contenu dans l'urne de Patrocle (p. 39/38)				*	
les tapisseries de soie (p. 48/46)	*				
de la soie persane grossière (p. 75/73)	*				

57 Pour les occurrences thématiques de la soie, voir Claudia Öhlschläger, *Beschädigtes Leben. Erzählte Risse. W.G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*, Freiburg i.B./Berlin/Wien, Rombach, 2006, p. 169-174.

Mention	Détail	Comparaison	Élément repris dans AS	Mise en valeur	Développement
de soie noire (p. 131/129)	*				
un petit lambeau de soie noir (p. 133/129)		*			
fils de soie bigarrés (p. 151/150)	*				
l'argent et les soiries (p. 174/174)	*				
dieux de la soie, vers à soie (p. 181/182-183)					*
vers à soie gris cendre, Bombyx mori (p. 197/198)		*			
un mouchoir de soie grise (p. 215/215)	*				
jabot de soie noire (p. 248/247)	*				
faite de centaines de morceaux de soie (p. 254/253)	*				
mûrier, silkworms (p. 263-264/263)				*	
les rubans de soie noire (p. 299/301)	*				
les mystères de la sériciculture, œufs de vers à soie (p. 322/324)				*	
histoire de la sériciculture (p. 322-345/324-348)					*
sericiculture (p. 346/349)	*				
voiles épais en soie noire de Mantoue (p. 347/350)				*	
fils d'un marchand de soie (p. 347/350)			*		
crêpe de soie noire (p. 347/350)				*	

Par deux fois, la soie sert d'exemple dans une comparaison. Elle s'inscrit ainsi dans le champ métaphorique du texte. Mais par-delà ces notations de détail, certaines occurrences sont mises en relief. Ainsi l'évocation du morceau de soie placé dans l'urne de Patrocle forme-t-elle la dernière phrase du premier chapitre. La citation de Thomas Browne, reprise à la forme interrogative, est nécessairement remarquée dès la première lecture. Trois autres mentions font également l'objet d'une attention thématique marquée. C'est le cas du passage où Mrs Ashbury déclare avoir envisagé d'élever des vers à soie. Le terme est de surcroît indiqué en anglais, ce qui renforce la focalisation. Quant à l'énumération des objets qui figurent dans la collection du musée imaginaire de Thomas Browne, elle se clôt sur la mention du bâton de bambou dans lequel des moines

persans auraient dissimulé des œufs de vers à soie et seraient ainsi parvenus pour la première fois à exporter les précieux insectes de Chine. La position qu'occupe cette description dans la liste ainsi que sa longueur, nettement supérieure aux autres, éveillent la curiosité du lecteur. Enfin, les dernières phrases du texte évoquent à nouveau la soie, et laissent le lecteur méditer sur son usage dans les pratiques du deuil. La mise en valeur thématique se double ainsi fréquemment d'une mise en relief rhétorique, dans la mesure où trois de ces quatre éléments se trouvent en position de clôture.

En réalité, les détails eux-mêmes gagnent en intensité à mesure que la présence de la soie se manifeste. Du moment que son attention est attirée par une mise en valeur, le lecteur accorde une plus grande importance aux mentions les moins perceptibles. Un tel phénomène n'est pas propre au réseau ; toute insistance thématique produit un effet similaire. En revanche, il est plus étonnant de constater que les longs développements interviennent tardivement dans le texte. Ils sont donc véritablement préparés par les mentions d'apparence anecdotique. La biographie de Thomas Browne indique ainsi au premier chapitre, de manière incidente, qu'il est le fils d'un marchand de soie. La remarque sera reprise à la toute dernière page du livre, où elle est investie d'une valeur explicative : le narrateur suggère d'y lire une piste qui permet de comprendre la sensibilité du médecin anglais aux utilisations de ce matériau. L'itération de la remarque prend un nouveau sens. Si l'on examine la succession des notations, il apparaît que de petites touches succèdent à des évocations plus marquées. Une telle variation d'intensité fait émerger imperceptiblement le réseau, d'autant que celui-ci entre en relation avec les constellations du deuil, de la destruction ou encore de la présence de Thomas Browne. Le recours à un réseau, plutôt qu'à un thème toujours explicité, confère une grande plasticité au texte. La différence d'intensité entre ces notations sollicite la mémoire du lecteur avec plus de subtilité, et incite de ce fait à percevoir le texte comme un ensemble en mouvement. À mesure que les notations appuyées surgissent, les détails qui les ont précédées se voient investis après-coup d'une charge supérieure. Le jeu avec le potentiel contribue ainsi à la qualité dynamique de l'écriture sebalienne.

En raison de la répétition des éléments d'un réseau, leur pondération tend à s'accroître à mesure de leur accumulation, bien que ce facteur dépende également du rôle joué par un élément en un point donné du récit. Ce qu'apporte la *répétition* dans la perception que le lecteur a d'un élément, réside dans la prédisposition à la reconnaissance que l'occurrence antérieure éveille en lui. Néanmoins, la tendance au *crescendo* ne dessine que l'une des coordonnées du phénomène : son intensité. Or, la dynamique propre au développement de

chaque réseau peut également être *orientée par l'itération*, comme en témoigne la référence à Chateaubriand dans *Les Anneaux de Saturne*.

Les mentions de l'œuvre se concentrent en une partie du texte, le neuvième et pénultième chapitre. Quatre séquences peuvent être distinguées dans ce passage. Si l'on examine l'ordre des séquences qui reprennent des passages des *Mémoires d'outre-tombe* et celui de ces mêmes passages dans l'œuvre d'origine, il apparaît que Sebald remonte progressivement le cours du texte de Chateaubriand pour atteindre son *incipit* au moment où il en prend congé.

200 Dans un premier temps, le narrateur évoque le passage de Chateaubriand à Bungay (*AS*, 296-301/297-303). Il est lui-même en route pour Bungay et se trouve à ce moment à Saint Margaret d'Ilkeshall. Dans cette localité officiait le révérend Ives, le père de Charlotte dont s'éprend Chateaubriand. L'idylle avec Charlotte est rappelée sur les lieux mêmes où elle s'est produite ; c'est là l'un des modes d'association fréquemment à l'œuvre dans *Les Anneaux de Saturne*. Le lieu fait surgir une mémoire, personnelle ou culturelle⁵⁸. Dans ce passage, Sebald se réfère implicitement aux chapitres IX à XI du dixième livre des *Mémoires d'outre-tombe*, ajoutant d'ailleurs à l'occasion des anecdotes de son cru⁵⁹. Chateaubriand, accueilli dans son exil par la famille du révérend Ives, aime Charlotte mais doit fuir la famille lorsque celle-ci envisage le mariage, puisqu'il est alors contraint d'avouer qu'il est déjà marié. Vingt-sept années plus tard, devenu ambassadeur à Londres, il y reçoit la visite de Charlotte avec une très grande émotion malgré leur long éloignement. Le passage se conclut par des considérations générales sur le souvenir. Sebald juxtapose ici des extraits issus de pages très éloignées en vertu d'une convergence thématique.

La deuxième séquence consacrée à Chateaubriand fait immédiatement suite à la première, mais un changement de paragraphe les distingue (*AS*, 301-303/303-305). Ici, les *Mémoires d'outre-tombe* sont envisagés dans leur globalité, et le passage consacré à Charlotte est replacé dans le contexte général du projet de l'ouvrage, fragment infime perdu dans des milliers de pages (*AS*, 303/303-304). Le narrateur remarque alors que la structure des *Mémoires* est orientée vers la mort :

58 Pour une comparaison entre Proust et Sebald à ce sujet, voir Richard Bales : « The Loneliness of the long-distance Narrator: the Inscription of Travel in Proust and W.G. Sebald », dans J. Conroy (dir.), *Cross-cultural Travel*, New York/Bern, Peter Lang, 2003, p. 507-512 et « "L'édifice immense du souvenir". Mémoire et écriture chez Proust et Sebald », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 129-137.

59 François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, le Livre de Poche, 1973, t. I, p. 428-431, puis p. 434-438. Sebald possédait cette édition de l'ouvrage. Les passages indiqués sont fortement soulignés.

Devenu, en vertu de cet acte scriptural, le martyr de ce que la providence nous réserve, il repose de son vivant déjà dans la tombe que représentent ses mémoires. La récapitulation du passé se fixe d'emblée sur l'heure de la délivrance, dans le cas de Chateaubriand sur le 4 juin 1848, jour où dans un rez-de-chaussée de la rue du Bac, la mort lui retire la plume de la main⁶⁰.

Il rappelle enfin le début de la carrière de Chateaubriand, son enfance à Combourg. Ces épisodes correspondent à des éléments du livre I, chapitre II, puis du livre III, chapitres III et XVI⁶¹ et reprennent de très près le texte d'origine, en le réagencant légèrement.

S'ensuit une séquence qui ne reprend pas un passage des écrits de Chateaubriand ; il mène en revanche le narrateur sur les traces de son prédécesseur. En partant de la présence concrète de Chateaubriand à Bungay, le narrateur a suivi le fil littéraire de son œuvre, pour reprendre ensuite le chemin géographique qui le relie à Chateaubriand. Il se rend en effet à pied à Bungay, puis à Ditchingham Lodge où Charlotte a vécu après son mariage. Il visite enfin le cimetière où est enterré l'un des fils de Charlotte. La séquence se clôt dans ce cimetière dont il est dit qu'il constitue pratiquement la dernière étape de la promenade du narrateur dans le Suffolk. De même que le récit de Chateaubriand s'oriente vers sa tombe, la promenade du narrateur a pour terme un cimetière. Un trajet identique est effectué sur deux plans différents, celui de l'écriture et celui d'un voyage, lui-même objet d'un récit, *Les Anneaux de Saturne*.

La dernière séquence consacrée à Chateaubriand intervient quelques pages plus loin. Elle prend appui sur une réflexion concernant la plantation d'arbres au XVIII^e siècle en Angleterre et en France. Le narrateur rappelle à ce propos que Chateaubriand a lui-même planté des arbres dans sa résidence de La Vallée-aux-Loups à son retour de Terre Sainte. Comme le souligne ce passage des *Anneaux de Saturne*, c'est à cet endroit que Chateaubriand entame la rédaction de ses mémoires. Il ne se contente pas de se mettre à écrire ses souvenirs en ce lieu ; il ouvre les *Mémoires* eux-mêmes par un texte qui relate de façon réflexive pourquoi la rédaction des *Mémoires d'outre-tombe* peut débiter à cet endroit précis (*AS*, 309/312). C'est singulièrement par ce texte liminaire que Sebald

60 *Les Anneaux de Saturne*, p. 303. « Durch solche Beschriftung zum exemplarischen Märtyrer dessen geworden, was die Vorsehung über uns verhängt, liegt er zu Lebzeiten schon in dem Grab, das sein Memoirenwerk vorstellt. Die Rekapitulierung der Vergangenheit ist von Anbeginn ausgerichtet auf den Tag der Erlösung, im Falle Chateaubriands auf den 4. Juni 1848, an dem der Tod in einem Rez-de-chaussée in der Rue du Bac ihm die Feder aus der Hand nimmt [...] » (p. 307).

61 François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, p. 121, 123 et 147-148. Les passages repris sont soulignés par Sebald dans l'exemplaire qu'il possédait.

clôt l'ensemble des séquences consacrées à Chateaubriand dans *Les Anneaux de Saturne*. Il place donc l'*incipit* au terme de son parcours dans l'univers de Chateaubriand.

202 Chateaubriand a exigé que ses mémoires ne soient publiés qu'à sa mort. Dès sa parution, cet ouvrage a donc donné à entendre une voix d'outre-tombe. En remontant à l'*incipit* du texte, Sebald rejoint la source de cette voix d'outre-tombe, ses premières paroles. Dès cette première page, la mort est inscrite par Chateaubriand dans l'écriture. En effet, il prend la plume au moment où il dit avoir trouvé le lieu où il souhaiterait mourir : « Je suis attaché à mes arbres ; je leur ai adressé des élégies, des sonnets, des odes. Il n'y a pas un seul d'entre eux que je n'aie soigné de mes propres mains, que je n'aie délivré du vers attaché à sa racine, de la chenille collée à sa feuille ; je les connais tous par leurs noms, comme mes enfants ; c'est ma famille, je n'en ai pas d'autre, j'espère mourir au milieu d'elle⁶². » Sebald reprend le passage dans son texte : « Je me sens proche des arbres, je leur dédie des sonnets, des élégies, des odes ; je les appelle par leur nom comme si c'étaient des enfants et je souhaite simplement qu'il me soit donné de mourir un jour parmi eux⁶³. » Chateaubriand ne se contente pas d'écrire dans la perspective de sa mort ; le lieu d'où il écrit est déjà une tombe, puisqu'il s'agit du lieu où il souhaite mourir. Or le trajet effectué par Sebald dans le texte de Chateaubriand a également pour point de départ une tombe. En effet, la séquence qui précède immédiatement la première référence aux *Mémoires d'outre-tombe* se situe plus précisément dans le cimetière de l'église de Saint Margaret d'Ilkeshall. Le narrateur y est « [...] assis, adossé à l'une des pierres tombales [...] »⁶⁴.

C'est depuis cette position que le narrateur entreprend d'évoquer le séjour de Chateaubriand à Bungay. Le narrateur se trouve donc lui-même concrètement adossé à une tombe pour transmettre la voix venue d'outre-tombe. Par conséquent, la façon dont Chateaubriand est cité dans *Les Anneaux de Saturne* peut se lire ainsi : le processus consistant à remonter le long du texte de Chateaubriand permet de placer en écho deux figures, le narrateur sebaldien adossé à une tombe au début, et, au terme du parcours, Chateaubriand se mettant à écrire, depuis un tombeau désiré, le texte dont il a été largement question. La voix d'outre-tombe a ainsi pu remonter jusqu'à nous, de sorte qu'il

62 *Ibid.*, p. 40. La première phrase est soulignée par Sebald, tandis que le reste du passage est marqué par deux traits verticaux en marge.

63 *Les Anneaux de Saturne*, p. 309. « Ich fühle mich den Bäumen verbunden, ich schreibe Sonette an sie und Elegien und Oden; wie Kinder kenne ich sie alle bei ihren Namen und wünsche mir nur, daß ich einmal sterben darf unter ihnen » (p. 312).

64 *Ibid.* (je traduis). « [...] saß ich, mit dem Rücken gegen einen der Grabsteine gelehnt [...] » (p. 296).

devient difficile d'établir clairement qui se trouve outre-tombe et qui est en deçà. Un tel brouillage de la limite de la tombe est rendu possible par le passage à la première personne lorsque le narrateur reprend des propos de Chateaubriand. Le procédé, par ailleurs fréquent chez Sebald, est introduit ici dès la première séquence : « Je voyais venir avec consternation, ainsi l'écrit-il par la suite dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, le moment où je serais contraint de me retirer⁶⁵. » Il est repris lors de la deuxième⁶⁶, mais acquiert une valeur nouvelle au terme de la dernière séquence. En effet, les incises indiquant l'origine du discours s'estompent et seule la voix de Chateaubriand est donnée à entendre. Puis le texte se développe ainsi :

– Cette photographie a été prise il y a dix ans environ, à Ditchingham, un samedi après-midi où le manoir était ouvert au public à l'occasion d'une manifestation de bienfaisance. Le cèdre du Liban auquel je suis adossé, ignorant encore la tournure fâcheuse que les choses allaient prendre ultérieurement, est l'un de ces arbres plantés lors de l'aménagement du parc. Parmi ces derniers, nombreux sont ceux qui, comme je l'ai dit plus haut, ont disparu entre-temps⁶⁷.

La permanence de la première personne du singulier suggère un lien d'identité très fort à ce moment du texte entre le narrateur, dont la photographie n'est autre que celle de Sebald, et Chateaubriand : seul un tiret les sépare. La photographie insérée dans le texte montre Sebald adossé à un arbre, comme l'indique le texte, de sorte que son attitude est directement mise en relation avec la posture de Chateaubriand écrivant parmi les arbres. Ce lien est fortement consolidé par la juxtaposition des deux passages. Notons ici que le terme employé en allemand pour décrire la position du narrateur adossé à l'arbre est le même que celui qui est utilisé pour le décrire assis contre la tombe dans la séquence qui précède immédiatement l'évocation de Chateaubriand, à savoir « gelehnt ». La reprise

65 *Ibid.* (je traduis). « Mit einiger Konsternation, so schreibt er später in seinen *Erinnerungen von jenseits des Grabs*, sah ich bald den Augenblick voraus, an dem ich gezwungen sein würde, mich zurückzuziehen » (p. 299).

66 *Ibid.*, p. 304, je souligne. « Durant la saison hivernale surtout, écrit Chateaubriand, des mois entiers pouvaient s'écouler sans qu'aucun voyageur ou étranger vînt à frapper au portail de *notre* forteresse ». [« Vor allem in der Winterszeit, schreibt Chateaubriand, vergingen oft Monate, ohne daß irgendein Durchreisender oder Fremder an das Tor *unserer* Festung geklopft hätte » (p. 306)].

67 *Ibid.*, p. 309-310. « – Diese Aufnahme wurde vor zirka zehn Jahren in Ditchingham gemacht, an einem Samstagnachmittag, als das Herrenhaus zu Wohltätigkeitszwecken für das allgemeine Publikum geöffnet war. Die libanesische Zeder, an die ich, in Unkenntnis noch der ungunstigen Dinge, die seither geschehen sind, gelehnt stehe, ist einer der bei der Anlage des Parks gepflanzten Bäume, von denen so viele sonst, wie gesagt, schon verschwunden sind » (p. 212-213).

d'un même terme renforce la relation entre l'arbre et la tombe, d'autant que ces deux attitudes physiques du narrateur encadrent l'ensemble de la référence à Chateaubriand. L'évocation des *Mémoires d'outre-tombe* s'ouvre dans un cimetière, se termine sur l'évocation par Chateaubriand du tombeau dont il rêve et qui constitue le point de départ de son écriture, et elle est immédiatement suivie par une pose du narrateur identique à celle qu'il adoptait dans le cimetière évoqué en premier lieu.

Entre ces deux moments où il est adossé, le narrateur visite un autre cimetière, dans lequel le fils de Charlotte est enterré. Le trajet effectué dans l'œuvre de Chateaubriand a pour point de départ une tombe concrète, et pour point d'arrivée une tombe désirée et médiatisée par le texte de Chateaubriand. Entre ces deux points externe (le narrateur se promène dans un cimetière) et interne (la tombe est évoquée dans l'œuvre de Chateaubriand), il passe par la tombe du fils de Charlotte, sorte de commutateur temporel entre ces deux univers. En un même lieu qui existe dans l'espace du narrateur comme dans l'écriture de Chateaubriand, s'exhibe le lien entre présent et passé. C'est en remontant le fil du texte de Chateaubriand que s'est actualisé ce lien entre espace et écriture.

204

L'analyse du texte met en évidence à quel point l'écriture de Sebald est ancrée dans des éléments concrets comme la tombe, le passage par des lieux chargés du passé. En ce qui concerne la proximité établie par Chateaubriand entre l'arbre et la tombe, elle prend une dimension matérielle bien plus forte dans la poétique de Sebald, comme le montre ce texte extrait de *Unerzählt* : « Le papier à écrire / a la même odeur / que les copeaux de bois / dans le cercueil⁶⁸. » Si le propos est très proche de celui qui sous-tend le passage des *Anneaux de Saturne* qui vient d'être examiné, la comparaison repose ici sur l'identité du matériau employé pour fabriquer le papier à écrire et le cercueil, à savoir le bois. Une relation métonymique fonde la ressemblance entre les odeurs des deux objets tandis que, dans *Les Anneaux de Saturne*, la même fonction est assurée par le mouvement de lecture à rebours du texte de Chateaubriand, mouvement lui-même ancré dans l'expérience matérielle vécue par le narrateur.

L'éclatement du texte de Chateaubriand au contact de celui de Sebald met en place un champ de tension qui mène vers l'origine de l'écriture dans son rapport à la mort. En soi, l'interrogation n'est pas nouvelle : il suffit de rappeler le *Phèdre* de Platon pour en prouver l'antique actualité. Mais la particularité du texte de Sebald réside en ce qu'il établit ce lien en exhibant la matérialité de la relation. Le trajet que le lecteur est amené à parcourir dans l'œuvre de Chateaubriand se fonde en effet sur un parcours concret effectué par le narrateur en Angleterre.

68 W.G. Sebald, Jan Peter Tripp, *Unerzählt*, p. 63 (je traduis) : « Das Schreibpapier / riecht / wie die Holzspäne / im Sarg. »

Les choses vues sont rapportées au texte de Chateaubriand et inversement. Le cheminement du narrateur dans l'œuvre de Chateaubriand atteint le même degré de matérialité que sa promenade à pied dans un comté d'Angleterre, jadis fréquenté par Chateaubriand. Or tandis que la promenade progresse, l'ordre discursif linéaire des *Mémoires d'outre-tombe* est pris à rebours. Les deux mouvements d'avancée et de recul entrent alors en combinaison dans un champ gravitationnel. L'équilibre est lui-même en mouvement, comme celui des planètes.

Le mouvement qui lie l'écriture et la tombe se fonde de façon évidente dans le propos formulé par Chateaubriand dans ses mémoires. Mais si Chateaubriand écrit depuis la perspective de sa propre tombe, ce n'est pas le cas de Sebald. Ce qu'il reprend de l'œuvre de Chateaubriand a bien un rapport étroit avec la tombe ; néanmoins, le projet de Sebald est bien plus de transmettre les voix des disparus, comme le souligne la position du narrateur adossé à la tombe avant de se faire l'écho des *Mémoires d'outre-tombe*. Un sens nouveau, propre à la problématique de l'œuvre de Sebald, se constitue ainsi par le réagencement dynamique de débris issus de l'œuvre de Chateaubriand.

Réseau et rhizome

Non seulement l'écriture seballdienne se fonde sur un réseau d'éléments disséminés, plus que sur une structure, mais ces éléments se voient de surcroît affectés d'un coefficient dynamique. Le texte tisse sa toile. Il n'en est pas simplement une ; l'œuvre réside dans ce processus de constitution qui résulte de ces choix de construction. Sebald abonde en ce sens lorsqu'il déclare :

Tripp m'offrit ce jour-là une gravure de lui, et de cette gravure, qui montre une araignée dans le crâne du président du Sénat Daniel Paul Schreber, mentalement malade – qu'y a-t-il de plus terrible que les pensées qui ne cessent de remuer en nous ? – c'est de cette gravure que viennent bien des textes que j'ai écrits par la suite, y compris dans la manière de procéder, dans le maintien d'une perspective historique exacte, dans le patient travail de ciselure et dans la mise en relation, à la manière d'une nature morte, de choses en apparence très éloignées les unes des autres⁶⁹.

69 « Une tentative de restitution », dans *Campo Santo* (je traduis). « Tripp hat mir damals einen von ihm gefertigten Stich als Geschenk mitgegeben, und auf diesen Stich, auf dem der kopfkranke Senatspräsident Daniel Paul Schreber zu sehen ist mit einer Spinne in seinem Schädel – was gibt es Furchtbareres als die in uns immerfort wuselnden Gedanken ? – auf diesen Stich geht vieles von dem, was ich später geschrieben habe, zurück, auch in der Art des Verfahrens, im Einhalten einer genauen historischen Perspektive, im geduldigen Gravieren und in der Vernetzung, in der Manier der *nature morte*, anscheinend weit auseinander liegender Dinge » (p. 243-244). Sebald possédait une édition du livre de Daniel

L'auteur rapporte ainsi les principes de son travail d'écriture à un tableau de son ami Jan Peter Tripp, plutôt qu'à des techniques littéraires. Ce geste est déjà assez singulier pour être souligné. Il conforte l'hypothèse d'une écriture spatiale, par laquelle les éléments entretiennent des liens de proximité et de contiguïté. Mais le cœur de l'analyse réside dans le souci accordé à la perspective historique ainsi que dans le processus patient de connexion entre des objets en apparence fort éloignés les uns des autres. Il ne s'agit pas de proposer un état de choses, mais bien d'établir des liens entre des éléments donnés. Ainsi une nature morte, que Sebald donne en exemple, ne se contente-t-elle pas de représenter dans leur juxtaposition des figures. Les lois de composition qui la régissent les relient de manière à composer *une* œuvre à part entière. La perspective, les jeux de couleur, les lignes de force d'un tableau sont autant de principes qui rapprochent des parties de la toile, au sens pictural du terme. Semblable à l'araignée, l'artiste, pour produire ce type d'œuvre, tisse un réseau. L'écrivain, en particulier, enrichit le fil linéaire du discours en le disposant à la manière d'une toile. Grâce à elle, un plan du texte, au sens géométrique du terme, s'élabore. Soulignons ici que les rapprochements d'éléments éloignés auxquels cette technique permet de procéder n'abolissent en rien la distance qui les sépare. Au contraire, leur distribution tout au long du texte exige qu'un principe d'association franchisse cet écart. À l'intérieur même du texte, un mouvement est requis.

Paul Schreber (1842-1911), *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, Samuel M. Weber (dir.), Frankfurt a. M./Berlin/Wien, Ullstein, 1973. Fils du célèbre médecin Daniel Gottlieb Moritz Schreber, qui a publié de nombreux ouvrages sur les bienfaits de la gymnastique et est en outre l'inventeur des « Schrebergarten », Daniel Paul est devenu juriste. Après un échec en tant que candidat du parti national-libéral aux élections parlementaires à Chemnitz en 1884, il éprouve des difficultés à se rétablir des tensions de la campagne et est interné pendant six mois. Il reprend alors ses fonctions de juge, mais devra être régulièrement hospitalisé. Pendant cette période, il est nommé président du Sénat à la cour d'appel de Dresde. Il publie le récit de ses années d'internement en 1903, et ce livre deviendra l'un des témoignages de malades mentaux les plus cités par la psychiatrie et la psychanalyse. Aussi bien Sigmund Freud, qui s'appuie sur ce texte pour livrer son étude majeure sur la paranoïa, que Walter Benjamin, Elias Canetti (*Masse und Macht*), Jacques Lacan, Melanie Klein, Octave Mannoni, Maud Mannoni ou encore Gilles Deleuze et Félix Guattari font référence à ce texte ; dans le monde psychanalytique français, l'auteur est plus connu sous le nom de « président Schreber ». Pour une bibliographie détaillée, voir l'édition de ce livre citée plus haut.

La représentation qu'en donne Jan Peter Tripp s'appuie sur le récit de Daniel Paul Schreber, qui écrit notamment : « À cette époque, on me mettait de manière répétée des "*scorpions*", dans la tête, de minuscules créatures semblables à des crabes ou à des araignées qui devaient accomplir dans ma tête un travail de destruction » (voir p. 142 de l'original ; le passage est souligné par Sebald). Dans le tableau de Jan Peter Tripp, la reprise de l'araignée, terme de la comparaison, au détriment du scorpion, image d'origine, peut se lire comme une transposition médiatisée par l'expression allemande « *spinnen* », employée familièrement pour dire de quelqu'un qu'il « déraile ».

Or, un ouvrage conçu de la sorte se distingue nettement d'un livre à la construction bien ordonnée, qui se déploie selon un plan préconçu, divisé selon des lignes logiques claires. Ce point se trouve formalisé dans les développements que Gilles Deleuze et Félix Guattari consacrent aux différentes formes du livre qu'ils identifient. Ils les nomment livre-arbre, livre-radicelle et livre-rhizome. En établissant ces distinctions, ils mettent en évidence des critères qui combinent conception du monde et pratique d'écriture. Ainsi le livre-arbre se définit-il par une imitation du monde réflexive qui procède à un redoublement⁷⁰. L'image de l'arbre se justifie précisément par le passage de l'un au deux selon un principe de scission, tout comme le tronc se divise en branches, ou en racines. Un principe d'unité préside à la ramification. À ce bel ordonnancement succède le foisonnement du livre-radicelle :

Cette fois, la racine principale a avorté, ou se détruit vers son extrémité ; vient se greffer sur elle une multiplicité immédiate et quelconque de racines secondaires qui prennent un grand développement. Cette fois, la réalité naturelle apparaît dans l'avortement de la racine principale, mais son unité n'en subsiste pas moins comme passée ou à venir, comme possible⁷¹.

Cette forme de multiplicité contient toujours en creux une unité disparue. À une telle catégorie semble bien ressortir cette photographie reproduite dans *Austerlitz* (A, 195/234) :



70 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1976, introduction p. 12-13 : « Le livre imite le monde, comme l'art, la nature : par des procédés qui lui sont propres, et qui mènent à bien ce que la nature ne peut pas ou ne peut plus faire. La loi du livre, c'est celle de la réflexion, le Un qui devient deux. [...] La logique binaire est la réalité spirituelle de l'arbre-racine. »

71 *Ibid.*, p. 14-15.

L'arbre dont les racines sont photographiées se situe hors cadre, si bien que l'image présente un entrelacs de ramifications sans ordre apparent. Néanmoins, derrière cet enchevêtrement se cache un tronc. À ce point du récit, cette représentation correspond tout à fait à l'état dans lequel est plongé Jacques Austerlitz, revenu à Prague pour retrouver les traces d'une enfance dont il avait oublié jusqu'à l'existence. Sa vie est alors pour lui un amas composite, dont des parties resurgissent de manière inattendue. La cohérence qui la sous-tend s'esquisse à peine pour lui. En réalité, une structure existe bien derrière ce foisonnement.

208

Le troisième terme exposé par Deleuze et Guattari est le livre-rhizome. Contrairement à la racine, le rhizome n'est pas issu d'un axe structurant. Il propose un déploiement dans lequel des lignes peuvent tout aussi bien se scinder que se souder, nouer des points de contact. L'absence d'unité première lui assure une souplesse intrinsèque, puisque la disparition d'une de ses parties, quelle qu'elle soit, ne saurait en aucun cas mettre en péril la pérennité du rhizome dans son ensemble. Tandis que la racine relève d'une multiplicité fondée sur l'adjonction d'éléments, sur une croissance de l'organisme, le rhizome en propose une forme qui repose sur le nombre de connexions. Afin de les distinguer, Deleuze et Guattari emploient dans ce cas l'expression « multiple », et non plus « multiplicité ». Alors même qu'un nombre d'éléments demeure constant, leurs connexions, elles, peuvent croître de manière considérable. La clôture d'un système n'empêche donc pas son développement, tant que de nouvelles connexions sont établies. Le rhizome relève du réseau.

Deleuze et Guattari ont établi des principes auxquels le livre-rhizome obéit. Ils sont au nombre de six. Les deux premiers, les principes de connexion et d'hétérogénéité, stipulent que « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être »⁷². Le réseau sealdien est caractérisé par une absence de seuil de perception liminaire, une absence de clôture ainsi que par une ampleur dont la détermination demeure impossible. Ces trois points résultent du principe d'association qui régit cette poétique. À partir du moment où les bases manifestes de plusieurs réseaux ont été jetées, les autres points du texte entrent de manière accélérée dans ces configurations, selon des rapprochements qui peuvent être aussi bien visuels, thématiques, phonétiques, ou métaphoriques. C'est le cas de toute évocation de la soie dans *Les Anneaux de Saturne*. L'insistance avec laquelle le narrateur s'attarde, à plusieurs reprises, sur les temps et les lieux où elle a été cultivée, développe chez le lecteur une sensibilité accrue à chacune de ses évocations, si bien que la moindre d'entre elles s'inscrit désormais dans un large processus interprétatif.

72 *Ibid.*, p. 18.

Le troisième principe établi par Deleuze et Guattari est plus lapidaire. Il pose l'exigence d'une multiplicité effective. Les moyens de juger de sa pertinence dans une œuvre littéraire semblent peu évidents⁷³. En revanche, le principe de rupture asignifiante est d'une grande pertinence pour rendre compte de la poétique sebaldienne : « 4° - Principe de rupture asignifiante : contre les coupures trop signifiantes qui séparent les structures, ou en traversent une. Un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes⁷⁴. »

De ce point de vue, il convient de distinguer deux temps dans l'œuvre de cet auteur. Les deux premiers ouvrages présentent chacun quatre récits bien séparés, qui traitent de sujets circonscrits. Mais ces délimitations apparentes sont subverties par la présence de réseaux qui courent tout au long de chaque ensemble, et dont l'expression la plus manifeste s'incarne dans des figures d'écrivains, Kafka et Nabokov. À l'inverse, *Les Anneaux de Saturne* et *Austerlitz* constituent des unités complètes. Pourtant, l'homogénéité y est une façade. Dans le premier de ces deux textes, la table des matières montre bien à quel point les sujets traités sont vastes. Si la promenade dans le Suffolk confère une unité au texte, elle n'est toutefois ni thématique, ni spatiale, ni temporelle, puisque les domaines traités varient au gré des associations libres du narrateur, éveillées par des stimulations extérieures. La longueur de ce qui semble être des digressions, mais forme en fin de compte le principe même du texte, est parfois telle que le lecteur ne sait plus pourquoi elle s'interrompt. Il semble alors que le texte est brisé en un endroit pour reprendre ailleurs, comme en témoignent certaines transitions pour le moins abruptes. Cet aspect constitue d'ailleurs l'une des particularités de l'écriture sebaldienne, des premiers textes jusqu'au dernier. *Austerlitz* présente une unité dont la compacité est frappante. L'absence de paragraphes est certes tempérée par le recours à quatre astérisques, mais les cinq ensembles qui sont ainsi déterminés ne forment pas pour autant des masses homogènes. Les ruptures narratives parfois nettes, ou la complexité du discours rapporté, font, à l'occasion, perdre le fil au lecteur, emporté qu'il est par la prose poétique sebaldienne. En revanche, des parcours se dessinent. Ils sont diversement ponctués. Par des images à la forme récurrente, comme celle de l'étoile. Par un nom aux multiples résonances comme Austerlitz. Par le rythme d'une incise, « dit Austerlitz ». Ou encore par des éléments du réseau ferré. Ces quatre exemples donnent un aperçu de la variété des principes de

73 *Ibid.*, p. 21 : « 3° - Principe de multiplicité : c'est seulement quand le multiple est effectivement traité comme substantif, multiplicité, qu'il n'a plus aucun rapport avec l'Un comme sujet ou comme objet, comme réalité naturelle ou spirituelle, comme image et monde. »

74 *Ibid.*, p. 27.

rapprochements mis en œuvre. De nombreuses lignes traversent le texte et le soutiennent en dépit des ruptures narratives.

Ainsi se dessine une cartographie du texte, tracée à partir de ces lignes qui se constituent en réseau. Elle répond aux cinquième et sixième principes énoncés par Deleuze et Guattari :

5° et 6° - Principe de cartographie et de décalcomanie : un rhizome n'est justiciable d'aucun modèle structural ou génératif. Il est étranger à toute idée d'axe génétique, comme de structure profonde. Un axe génétique est comme une unité pivotale objective sur laquelle s'organisent des stades successifs ; une structure profonde est plutôt comme une suite de base décomposable en constituants immédiats, tandis que l'unité du produit passe dans une autre dimension, transformationnelle et subjective.

De l'axe génétique ou de la structure profonde, nous disons qu'ils sont avant tout des principes de *calque*, reproductibles à l'infini. [...]

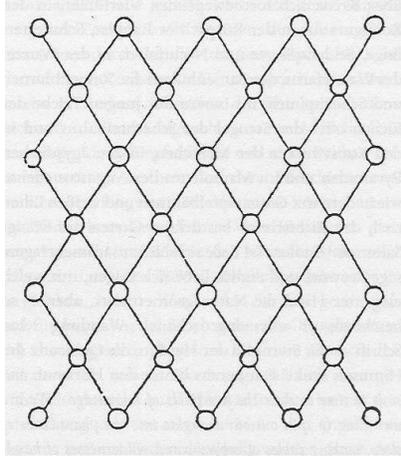
Tout autre est le rhizome, *carte et non pas calque*. [...] Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. [La carte] [...] concourt à la connexion des champs [...]. Elle fait elle-même partie du rhizome⁷⁵.

210

L'argumentation procède à une distinction identique à celle qui a été établie précédemment entre structure et réseau. Elle permet de mieux comprendre les raisons pour lesquelles la structure s'est révélée être un modèle non pertinent pour la compréhension de ces textes. Statique, elle impose au texte de reprendre un élément qui lui est extérieur, de le décalquer. En revanche, le réseau – dont le rhizome est une modalité – procède à l'établissement d'un terrain selon des lignes qui entrent en composition. En vertu de sa nature dynamique, il dessine des territoires susceptibles d'évoluer, ce dont témoigne la perception fluctuante des éléments au cours de la lecture : ceux qui auraient pu être négligés se voient conférés un poids nouveau, dès lors qu'ils sont mis en relation avec d'autres éléments d'un réseau, qui sera lui-même connecté à d'autres champs. C'est également ce qui permet de comprendre la grande variation de perception que le lecteur éprouve à la relecture des récits. En raison même de la résistance des textes de Sebald à se laisser réduire à une structure, il est bien difficile de se souvenir de toutes les étapes du texte, et il n'est pas rare de constater que des lecteurs différents auront non seulement retenu des passages variables, mais n'auront pas gardé la moindre trace dans leur mémoire de ce qui aura frappé un autre lecteur. Le facteur dynamique est ainsi corrélé à la dimension spatiale dans laquelle se déploie l'écriture sebalienne.

75 *Ibid.*, p. 35-37.

Le rhizome, image organique, n'est jamais employé par Sebald pour rendre compte de la notion de réseau. Il recourt à d'autres images pour mettre en évidence un principe comparable⁷⁶. La première d'entre elles apparaît avec évidence dans l'expression « les anneaux de Saturne ». Son examen a bien montré que sa structure apparente est un mirage ; en fait, des éléments épars et dynamiques sont constitués en réseau par le regard de l'observateur. Une deuxième image, employée dans ce même texte, entretient un lien plus ambigu avec le réseau. Elle est reprise à Thomas Browne. Pour ce dernier, le quinconce est une structure que l'on retrouve dans les objets les plus divers, vivants ou inanimés (*AS*, 32/31).



76 À plusieurs reprises, l'image du réseau apparaît nommément dans les textes. Dans la dernière partie de *Vertiges*, le narrateur rappelle un souvenir d'enfance où ses cahiers sont couverts d'un réseau de signes, de chiffres et de lettres dans lequel il aurait souhaité retenir son institutrice (p. 223/275). L'écrit, de manière programmatique, se voit assigner un fonctionnement qui défie sa linéarité première, et lui confère ainsi un pouvoir supérieur. Dans *Les Anneaux de Saturne*, le narrateur, qui survole en avion les Pays-Bas, est frappé par la densité de l'habitat dans cette région. Il évoque le fait que l'altitude permet de voir l'implantation de l'homme sur terre, mais ne laisse jamais distinguer les hommes eux-mêmes. S'ensuit cette description p. 114 (je souligne) : « [...] [les hommes] [...] sont pris dans une trame de plus en plus serrée et d'une complexité qui dépasse [image] l'imagination de chaque individu, que ce soit, comme autrefois, dans les milliers de filins et de câbles des mines de diamants d'Afrique du Sud, ou comme aujourd'hui, dans le *réseau* des informations circulant inlassablement tout autour de la terre, à travers les quartiers de bureaux et les agences des places boursières. » [« [...] [die Menschen] [...] sind in zunehmendem Maße eingespannt in *Netzwerke* von einer das Vorstellungs- [image] -vermögen eines jeden einzelnen bei weitem übersteigenden Kompliziertheit, sei es so wie einst in den Diamantenminen Südakrikas zwischen Tausenden von Seilzügen und Winden, sei es wie heute in den Bürohallen der Börsen und Agenturen in den Strom der unablässig um den Erdball flutenden Information » (p. 113)]. Le réseau est pris ici aussi bien au sens concret, comme en témoigne l'insertion de la photographie, qu'au sens abstrait, si fréquemment employé actuellement pour décrire l'amplification des moyens de communication.

Or cette même figure se prête à être lue comme une forme de réseau. Dans ce cas, il ne s'agirait plus d'un motif à reconnaître dans le monde, mais d'un principe de relation où les objets seraient représentés par les cercles, et leurs connexions par les segments. Une symbolisation analogue du réseau est très familière de nos jours. Notons toutefois que ce schéma présente une configuration dans laquelle les liens entre éléments sont établis d'emblée. Si des parcours toujours différents peuvent être tracés, les connexions transversales demeurent impossibles. À ce titre, le quinconce présente bel et bien la *structure* qui sous-tend l'organisation d'un réseau symétrique et figé. En cela, ce dessin ne doit pas être lu comme une figuration adéquate du rhizome, dont la particularité réside dans sa plasticité.

212

Une troisième image, celle du mot croisé, se voit investie d'un rôle métapoétique semblable. Dans un épisode crucial du récit, situé au milieu du livre, Jacques Austerlitz se rend dans une librairie tenue par Penelope Peacefull, qui, à ses heures perdues, se livre à une intense activité de cruciverbiste. C'est dans ce lieu saturé de mots qu'il entend l'émission radiophonique où il reconnaîtra dans le sort des enfants juifs évacués par bateau vers l'Angleterre son propre passé. Au même moment, la solution du mot croisé qui résistait encore à la librairie lui apparaît ; elle repose sur un jeu de mots. Yahya Elsaghe montre de manière tout à fait convaincante comment le mot croisé recèle une valeur programmatique⁷⁷. Il analyse les points de convergence entre cette image et le rhizome. Tous deux sont en effet des systèmes dénués de centre et de hiérarchie, obéissent au principe de rupture assignifiante et abolissent toute hiérarchie entre éléments principaux et secondaires. Ils mettent en relation au moyen d'un élément commun (une simple lettre dans le cas du mot croisé⁷⁸) des termes qui semblent éloignés. À la différence du quinconce, image complète, le mot croisé n'est présenté dans *Austerlitz* ni vierge, ni résolu, mais au moment où la cruciverbiste tente de le compléter. Il est donc perçu comme un processus en cours d'élaboration. À tous ces titres, le mot croisé, placé par Sebald en un lieu stratégique du texte, manifeste l'organisation d'ensemble de ce dernier, autant par le jeu d'interconnexions qui le sous-tend que par la présence de cases noires, points aveugles qui organisent les possibilités de mise en relation.

Le réseau décrit un principe d'organisation textuel tout à fait pertinent afin de rendre compte du processus immanent par lequel se constitue le texte sebaldien. Réticent à toute clôture, ouvert au détail le plus infime, il rend compte du fonctionnement de ce tissu textuel avec une acuité bien supérieure à la notion de

77 Yahya Elsaghe, « W.G. Sebalds *Austerlitz* als Beitrag zum deutsch-jüdischen Kulturdialog », art. cit., p. 241-246.

78 Sur le rôle de la lettre dans *Austerlitz*, et notamment de la lettre A, voir plus particulièrement l'article d'Iris Deneleer « Am Anfang A », art. cit.

structure. Néanmoins, n'existe-il pas des éléments qui n'auraient pas seulement informé, mais véritablement donné naissance à l'écriture sebalienne, sans pour autant relever de la structure ?

MATRICE

Qu'est-ce qu'une matrice ?

Le terme de matrice est employé dans des domaines qui entretiennent peu de liens entre eux. Par exemple, la biologie y recourt pour désigner l'utérus, mais également le liquide dans lequel baignent les cellules dans l'organisme ou dans un milieu de synthèse comme une boîte de Petri. Les typographes nomment ainsi l'assemblage de caractères sur lequel est moulée la plaque typographique qui permettra l'impression. En gravure, il s'agit du coin original d'une médaille ou d'une monnaie gravée au creux d'un poinçon. Ces quelques emplois témoignent d'une concurrence entre deux aspects de cette notion. Dans certains cas, comme la typographie, la matrice désigne quelque chose d'antérieure à la production proprement dite. Dans d'autres, elle est contemporaine de l'objet considéré ; ainsi en va-t-il de l'utérus ou du liquide où baignent les cellules. Une telle ambivalence s'explique par l'étymologie du terme. Issu de la notion de mère, il en retient à la fois le rôle générateur – la mère est en ce sens antérieure à l'enfant, elle lui préexiste – *et* le rôle incubateur – le fœtus se développe dans la mère, et à ce titre, ils sont contemporains l'un de l'autre, à la manière du liquide et des cellules qui se développent en lui. Pour autant, l'enfant n'est pas identique à la mère. Transposée dans le champ littéraire, la matrice d'un texte lui serait alors antérieure *et* contemporaine. Dans le même temps, elle préserverait l'originalité du texte produit par rapport à sa matrice. C'est à ce double titre que cette notion revêt un intérêt notoire dans l'étude de la composition sebalienne⁷⁹. Elle ne concilie pas structure et réseau, mais s'en distingue par des caractéristiques propres.

Matrice et réseau ont en commun de se manifester dans l'œuvre par des éléments disséminés dans le texte, dont l'importance dans l'économie générale du récit peut tout à fait être très réduite. Ils innervent l'œuvre de part en part,

79 L'usage mathématique de la matrice, en revanche, ne saurait être repris avec rigueur dans le cadre de cette argumentation. En effet, la matrice mathématique condense dans sa formulation les paramètres qui pourront être développés. À ce titre, elle contient tout ce qui peut être généré à partir d'un nombre de données défini. Elle peut certes être considérée comme étant à la fois antérieure et contemporaine, dans la mesure où elle porte en germe ce qu'un système produit, et demeure cependant actuelle une fois développée. Néanmoins, elle prescrit la totalité de ce qui peut survenir. À l'opposé, la matrice textuelle produit un texte différent, de même qu'un enfant n'est pas identique à sa mère.

sans se limiter aux moments qui font notoirement progresser le récit. En revanche, le réseau peut être composite, tandis que la particularité de la matrice réside en ce que ses manifestations procèdent d'un même fonds. Il ne s'agit pas d'un assemblage de matériaux disparates en vertu d'un principe d'association à l'œuvre dans le texte, comme dans le cas du réseau. À l'inverse, la matrice distille une unité première au sein de l'ouvrage composé.

À l'égard de la structure, la matrice entretient un rapport similaire à celui du liquide qui baigne les cellules par rapport à l'ossature d'un organisme. La matrice n'a pas de forme autonome à l'intérieur de l'œuvre, alors que la structure est bien ce qui demeure après que l'on a ôté « l'inessentiel » d'un texte. En raison de son caractère diffus, la matrice, semblable en cela au réseau, ne donne pas une vision condensée de l'œuvre, mais correspond bien plutôt à l'une de ses facettes.

214

Outre les points qui touchent à l'immanence, la temporalité et la contingence, un trait essentiel de la matrice réside dans sa fonction poétique déterminante, qui se déduit de la valeur génératrice propre à cette notion. Si la matrice, prise dans le sens poétologique qui lui est conféré ici, est à l'origine du texte, ce n'est pas uniquement sous la forme d'un sujet repris par l'auteur, mais en tant que projet poétique même. C'est bien à ce titre également que l'œuvre borgesienne peut légitimement être considérée comme une matrice de celle de Sebald.

Borges et Sebald

Comme Borges, Sebald nourrit son écriture d'une érudition remarquable. Elle se manifeste sur le plan thématique par l'évocation fréquente des bibliothèques, des encyclopédies et des labyrinthes dans ces deux œuvres. Mais ces convergences sont loin de suffire à établir un lien matriciel entre elles. Dans cette perspective, il convient de montrer les parentés profondes qui unissent ces poétiques, tout d'abord à partir de l'ouvrage de Sebald qui se réfère explicitement à Borges, puis dans l'ensemble de l'œuvre.

Le cas des *Anneaux de Saturne* se distingue par la densité avec laquelle la pensée de Borges l'innerve, selon trois modes principaux. Tout d'abord, Sebald y cite explicitement deux textes de Borges, la nouvelle publiée dans *Fictions* « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius⁸⁰ » et le *Livre des êtres imaginaires*⁸¹. Les références interviennent tout au long du texte de Sebald, mais en tenant compte de critères

⁸⁰ Jorge Luis Borges, *Fictions*, op. cit., p. 452-467.

⁸¹ Jorge Luis Borges avec la coll. de Margarita Guerrero, *Libro de los seres imaginarios, Obras completas en colaboración II*, Buenos Aires, Emecé, 1983 ; trad. F. Rosset, G. Estrada, Y. Péneau, *Le Livre des êtres imaginaires*, Paris, Gallimard, 1987.

précis et en les comparant, on constate que leur mode d'introduction dans le récit évolue. Le tableau suivant indique pour chaque occurrence la manière dont elle est identifiée en tant que référence littéraire.

Tableau IX. Ancrage textuel des références à Borges dans *Les Anneaux de Saturne*

Page	Œuvre	Titre	Allusion au titre	Auteur	Date	Localisation géographique	Localisation textuelle
35 (34)	Libro	oui	∅	Borges	1967	Buenos Aires	∅
88 (87)	Tlön	oui	∅	∅	1940	Salto Oriental	∅
90 (89)	Tlön	∅	« des mondes du deuxième et du troisième degré »	∅	ajout de 1947	texte argentin	« précédemment évoqué »
166 (167)	Libro	oui	∅	∅	∅	∅	« déjà cité plus haut »
184 (185)	Tlön	∅	« l'écrit sur Orbis Tertius »	∅	∅	∅	∅

Les critères retenus sont les suivants : le titre est-il cité ? Fait-il l'objet d'une allusion ? L'auteur est-il nommé ? La date de parution est-elle indiquée ? Et enfin une indication de lieu géographique ou textuel (référence à une citation précédente du même texte dans *Les Anneaux de Saturne*) est-elle donnée ?

La question du titre ne se révèle pas discriminante, dans la mesure où le titre lui-même ou une allusion à ce dernier (par la traduction du latin « Orbis Tertius » ou par sa reprise à l'exclusion du reste du titre) sont toujours indiqués. La référence explicite à l'auteur est la première à disparaître au cours des cinq références à Borges. Ce point est déjà étonnant, dans la mesure où il s'agit pourtant du moyen le plus efficace et le plus évident de permettre l'identification d'un texte par le lecteur. La date de parution, pour sa part, est indiquée uniquement lors de la première occurrence de chacun des textes. Au sujet du *Livre des êtres imaginaires*, la mention de la date permet de souligner à quel point la parenté entre l'esprit de Borges, écrivain du xx^e siècle, et celui d'un homme de la Renaissance comme Thomas Browne est remarquable ; elle a par conséquent une fonction contrastive.

En ce qui concerne les indications de lieu, il apparaît que Sebald insiste lors des trois premières occurrences sur l'origine géographique des textes. Il indique non pas la nationalité de leur auteur, mais le lieu où ils ont été rédigés ou édités. C'est donc le texte qui est mis en relation avec le lieu, tandis qu'une indication relative à la nationalité de l'auteur aurait introduit une médiation entre texte et lieu. C'est l'écrit qui est originaire d'un lieu, Buenos Aires, Salto Oriental, l'Argentine. Or peu à peu, une nouvelle composante entre en jeu dans le cadre des références à Borges, à savoir l'indication de lieu textuel. Les troisième et quatrième occurrences se situent en effet par rapport aux mentions précédentes

du texte cité. Tlön est ainsi : « [...] [le] texte argentin précédemment évoqué qui, pour l'essentiel, traite de nos tentatives d'inventer des mondes du deuxième et du troisième degré⁸². » Plus loin, l'auteur nous rappelle qu'il a déjà été question du « [...] *Libro de los seres imaginarios*, déjà cité plus haut [...] »⁸³. Ces qualifications indiquent que ces textes ont déjà un lieu dans *Les Anneaux de Saturne*. La localisation textuelle enjoint le lecteur à se souvenir de la référence précédente. Sebald introduit ainsi une spatialisation de son propre texte, dans laquelle des éléments circulent. La linéarité du discours est contrebalancée par ces références internes à des textes externes. Le lecteur est amené à se déplacer dans l'ouvrage. Or la dernière référence à un texte de Borges ne comporte pas plus de localisation géographique que textuelle. Ce livre, cité pour la troisième fois, est désormais de l'ordre du connu. Il n'a plus besoin d'être introduit avec précision, parce qu'il fait déjà partie de l'univers du livre, au point qu'il est difficile de déterminer à quel moment la référence à Borges cède la place au texte de Sebald, voire de Thomas Browne (*AS*, 185/186). Seule une comparaison terme à terme permet de mettre en évidence que Sebald ne reprend pas toutes les hypothèses formulées par Borges et qu'il en insère de nouvelles⁸⁴.

L'itération des références à Borges se déploie selon un processus d'inscription progressive dans le texte récepteur. L'élément localisé extérieurement est assigné à un lieu textuel interne pour finir par se fondre dans cet élément. Insensible lors d'une lecture continue du texte, la progression n'en contribue pas moins à créer un territoire de l'écriture. Le troisième monde dont parle Borges dans « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » ne doit son existence, bien tangible toutefois, qu'à l'invention d'encyclopédistes qui ont décidé de le créer. De même, les êtres imaginaires sont créés par la langue, et en tant que tels, peuvent être pris pour objet d'étude ; du fait qu'ils sont inventés, ils ont un degré d'existence. Dans le cas de Tlön, cette invention envahit le monde et menace de faire disparaître le passé et la diversité des langues. À l'opposé, Sebald ouvre un territoire d'écriture qui non seulement préserve le passé, mais lui accorde un même degré de réalité

82 *Les Anneaux de Saturne*, p. 90, je souligne. « [...] die im vorigen schon erwähnte argentinische Schrift, die in der Hauptsache befaßt ist mit unseren Versuchen zur Erfindung von Welten zweiten oder gar dritten Grades » (p. 89).

83 *Ibid.*, p. 166, je souligne. « [...] das eingangs dieses Berichts schon zitierte Libro de los seres imaginarios [...] » (p. 167).

84 Pour une étude de la référence à « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » dans *Les Anneaux de Saturne*, voir Thomas Kastura : « Geheimnisvolle Fähigkeit zur Transmigration. W.G. Sebalds interkulturelle Wallfahrten in die Leere », dans *Arcadia*, 1996, p. 197-216, Dieter Wrobel : *Postmodernes Chaos – Chaotische Postmoderne*, Bielefeld, Asthesis, 1997, réf. p. 339-343, Susanne Schedel « Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist? », *op. cit.*, réf. p. 144-154, John Beck, « Reading Room », dans J.J. Long et A. Whitehead (dir.), *A Critical Companion*, *op. cit.*, p. 75-88, réf. p. 80-82.

qu'au présent. Il laisse parler d'autres voix, et d'autres langues, qui dessinent des lignes à l'origine de la définition de l'espace dans lequel l'écriture se déploie, alors qu'à Tlön, la diversité des langues vernaculaires disparaît au profit de la seule langue créée. Par la manière qu'il a de convoquer la nouvelle « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » et de l'ancrer dans son propre texte, Sebald propose une autre relation entre fiction et réalité. Le texte ne concurrence pas la réalité ; il ouvre lui-même un espace singulier.

En raison de son ancrage progressif dans l'espace textuel, substitué à l'espace géographique, la référence borgesienne joue un rôle particulier dans la constellation des écritures citées par Sebald. Antérieure par définition, elle devient contemporaine des *Anneaux de Saturne*, puisqu'une relation spatiale d'inclusion le localise dans l'ouvrage de langue allemande. Désormais située sur un même plan que ce dernier, l'écriture borgesienne ne se contente plus d'avoir inspiré des passages. La compréhension des deux écrits argentins convoqués évolue ainsi à mesure de leur itération. Antériorité et simultanéité ne s'excluent plus. Dans ce récit, la référence borgesienne gagne ainsi le statut de matrice.

Le statut matriciel de l'écriture borgesienne se voit corroboré par l'étude de l'ensemble des *références littéraires* dont Sebald émaille son récit. Dès l'exergue, l'ouvrage fait preuve d'une tendance encyclopédique : l'auteur n'y inscrit pas moins de trois épigraphes. Or ces trois références – John Milton, Joseph Conrad et l'encyclopédie Brockhaus – sont présentes dans l'univers de Borges, qui les cite à de nombreuses reprises. La pratique de l'érudition elle-même doit ainsi être lue comme une manifestation de la matrice borgesienne dans l'écriture sebaldivienne, à double titre. Hormis les écrivains contemporains dont Borges n'avait pas connaissance, la plupart des auteurs qu'évoque Sebald sont cités dans l'œuvre de l'écrivain argentin.

Tableau X. Présence dans l'œuvre de Borges des auteurs mentionnés dans *Les Anneaux de Saturne*

Œuvres	Exemples d'occurrence dans les <i>Œuvres complètes</i> de Jorge Luis Borges
Encyclopédie Brockhaus	Poème dédié à l'encyclopédie (II, p. 790-791)
Sir Thomas Browne	Chronique (I, p. 874-877), poème sur <i>Religio Medici</i> (II, p. 271-272)
Joseph Conrad	Poème (I, p. 60)
Franz Kafka	Sur la Métamorphose (II, p. 398-401)
Edward Fitzgerald et Omar Khayyâm	Notice sur leur rencontre (I, p. 729-732), poème à la manière des Rubaiyyat (II, p. 166), en note comme traducteur d'Attar (I, p. 441)
Flaubert	Essai sur <i>Bowward et Pécuchet</i> (I p. 260-268)

Œuvres	Exemples d'occurrence dans les <i>Œuvres complètes</i> de Jorge Luis Borges
Hölderlin	Note sur Hölderlin de Peacock (I p. 1201)
John Milton	Poème (II p. 91), allusion (I, p. 266), citation (I, p. 403)
Shakespeare (King Lear)	Sur Macbeth (II p. 420-425) La mémoire de Shakespeare (II p. 963-990)
Algernon Swinburne	Notice (I, p. 949-951), allusion (I, p. 403)
Le Tasse	Allusion (I, p. 266)

218

L'univers des références littéraires sebaldiennes paraît de prime abord d'un électisme déconcertant. Il contribue à susciter chez le lecteur un sentiment de désorientation, et, conjointement, l'incite à éprouver l'impression de découvrir un territoire marqué par la subjectivité de l'auteur. Non seulement le lecteur arpente l'Angleterre de Sebald, mais il explore son monde intérieur, fait d'érudition. Or, si l'ensemble des références qu'il produit est inscrit dans l'œuvre de Borges, le monde sebaldien doit être lu désormais comme l'expression d'un parcours dans le territoire de l'écrivain argentin. En choisissant ses références parmi celles de Borges, Sebald place *Les Anneaux de Saturne* à l'intérieur de l'univers borgesien. Dès lors, un double mouvement définit le rapport que ces deux écritures entretiennent. En tant que référence explicite, Borges est situé à l'intérieur de l'espace textuel que détermine *Les Anneaux de Saturne*. Mais dans la mesure où toutes les autres références littéraires de ce livre sont déjà présentes dans les écrits borgesiens, sans que Sebald le signale au lecteur, *Les Anneaux de Saturne* prend place dans un espace déterminé par Borges. Antériorité et détermination sont ainsi abolies au profit d'un jeu spatial où les écritures sont contemporaines l'une de l'autre.

La « folle érudition » borgesienne, pour reprendre l'expression d'Alan Pauls⁸⁵, se déploie tout autant dans l'œuvre de Sebald. Mais par-delà ce vaste territoire de connaissances, c'est la démarche qui anime les deux auteurs qui autorise à procéder à un rapprochement entre ces deux écritures, et à formuler l'hypothèse d'une reprise par l'écrivain allemand de la manière argentine. Ainsi un pan non négligeable des écrits borgesiens est-il constitué de *notices* sur des auteurs ou des livres. Elles allient des informations biographiques non exhaustives à une lecture des ouvrages, si bien que ces miniatures relèvent plus de l'essai que de l'article encyclopédique. Excédant rarement cinq pages, elles offrent une approche très libre des œuvres considérées, puisqu'il n'est pas rare qu'elles procèdent à des digressions selon un principe d'association non contraignant sur le plan argumentatif. Tandis que Borges fait de la notice un genre autonome, Sebald l'intègre dans le cours de ses ouvrages.

⁸⁵ Alan Pauls, *Le Facteur Borges*, trad. V. Raynaud, Paris, Christian Bourgois, 2006, p. 171.

Parmi les auteurs que Sebald et Borges évoquent, certains comptent au nombre des lectures de prédilection de ce dernier. Citons en particulier Thomas Browne, sujet d'une notice⁸⁶ de la part de Borges, ainsi que d'un poème intitulé « *Religio Medici*, 1643⁸⁷ », en référence à l'ouvrage du médecin anglais, ou encore Edward FitzGerald, auquel l'une des *Autres inquisitions* est consacrée⁸⁸, et Swinburne, objet d'une chronique publiée dans la revue « *Sur*⁸⁹ ». Dans ces trois cas, Borges se penche sur des figures méconnues. Or c'est précisément à elles que Sebald consacre ses développements les plus longs. Il contribue ainsi à son tour à réparer un oubli injuste. Par-delà une tâche de réhabilitation, la manière dont les deux auteurs conduisent les développements qu'ils leur consacrent présente de troublantes similarités : dans aucune des notices mentionnées Borges ne se livre à une présentation biographique véritable, non plus qu'à un examen systématique. Les pages que Borges consacre à Sir Thomas Browne reflètent bien ce procédé. La chronique, publiée initialement dans le septième numéro de la revue *Proa*, en février 1925, s'ouvre sur des considérations sur la beauté, et l'introduction se clôt sur cet aveu : « Moi, j'ai ressenti le présent de la beauté à travers l'œuvre de Browne et je désire me reprendre en claironnant les gloires de sa plume⁹⁰. » S'ensuit un détour biographique explicite : « Mais, auparavant, je dois raconter sa vie. » En une page, Borges retrace la vie du médecin anglais, non sans l'agrémenter d'anecdotes. Plutôt que de procéder à un relevé documenté de ses étapes marquantes, il donne une vision subjective de cette trajectoire humaine. Au terme de cette biographie succincte, il développe certains aspects du personnage, comme « l'union du littérateur et du mystique », et le qualifie « d'homme juste », ce qu'il illustre au moyen d'une citation de *Religio Medici* quasiment aussi longue que le détour biographique, en concluant sur la valeur paradigmatique du passage traduit. Puis, sans autre forme de transition qu'un astérisque, il consacre une page à la latinité et à Góngora, non sans mentionner par deux fois le médecin anglais. La notice, dont le titre laisse supposer qu'elle sera consacrée à Thomas Browne, est ainsi composée de deux parties, dont l'une évoque incidemment cet écrivain. En dérogeant ainsi aux critères de la notice, Borges inscrit la libre association et la fantaisie dans un genre bien réglé. Cette même licence est reprise par Sebald lorsqu'il consacre subitement, au beau milieu d'un récit, des pages entières à un point d'érudition. S'il ne pratique

86 Jorge Luis Borges, « Sir Thomas Browne », dans *Œuvres complètes*, éd. J.P. Bernès, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, t. I, p. 874-877.

87 Jorge Luis Borges, *L'Or des tigres*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., 1999, t. II, p. 271.

88 Jorge Luis Borges, « L'Énigme d'Edward FitzGerald », dans « *Autres inquisitions* », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 729-732.

89 Jorge Luis Borges, « Swinburne », dans *ibid.*, p. 949-951.

90 Jorge Luis Borges, « Sir Thomas Browne », *op. cit.*, p. 874.

pas le genre de la note « bio-bibliographique » autonome, bien des passages de ses ouvrages ressortissent à ce genre. Ils semblent insérés sans autre précaution rhétorique dans le récit, et leur incongruité apparente n'est atténuée, au fil de la lecture, que par la mise en place de réseaux dont la densité atteint un tel degré qu'elle établit un véritable lien. L'absence de nécessité argumentative ou narrative est compensée par la cohésion que produisent les réseaux.

220 L'exemple de Thomas Browne est d'autant plus saisissant que Sebald consacre plusieurs passages des *Anneaux de Saturne* au médecin anglais, et que le premier d'entre eux relève, par ses notations biographiques et ses digressions, d'une écriture très proche de celle de Borges. Après avoir suivi à la trace le crâne de Thomas Browne jusque dans un musée universitaire, le narrateur remonte à la naissance de l'homme de sciences et de lettres : « Thomas Browne, dont le père était marchand de soie, vit le jour le 19 octobre 1605 à Londres⁹¹. » Or la phrase est pratiquement identique à celle de Borges : « Il était le fils d'un marchand drapier et il vit le jour à Londres, en 1605⁹². » Il serait bien excessif de lire dans cette ressemblance une quelconque citation masquée de la part de Sebald ; les deux phrases reprennent en première instance les tournures biographiques consacrées, et s'inscrivent ainsi toutes deux de manière parallèle dans une tradition littéraire. Sebald poursuit le récit en s'attardant sur les études de médecine entreprises par Browne en particulier en Hollande. Cette étape lui offre l'occasion d'imaginer le jeune médecin assistant à la dissection rendue célèbre par Rembrandt, et dont Sebald analyse le tableau. Au terme de la digression, et par le truchement d'une association d'idées qui le mène de la brume hollandaise aux vapeurs de l'anesthésie qu'il a subie lors de son séjour à l'hôpital, le narrateur reprend son récit premier, avant de revenir, cette fois au gré de la ligne blanche tracée par un avion qu'il aperçoit depuis son lit d'hôpital, aux considérations de Thomas Browne sur l'évanescence de ce qui nous anime. Dès lors, la piste du médecin anglais sera poursuivie jusqu'au terme du chapitre, selon de nombreux méandres qui nous mènent d'un ouvrage à un autre, d'un personnage mythique à des réflexions métaphysiques.

Si le passage que Sebald consacre à Thomas Browne est bien plus fourni que ne l'est la notice borgesienne, il n'en demeure pas moins que les deux auteurs empruntent des chemins tortueux pour parler de cette figure des lettres anglaises. Or ce point trouve sa justification dans le projet qui anime les deux écrivains. Ils ne cherchent pas à produire un article encyclopédique, scientifique, mais bien à rendre compte de la rencontre qu'il leur a été donné de vivre avec cette œuvre.

91 *Les Anneaux de Saturne*, p. 23 (je traduis). « Thomas Browne kam am 19. Oktober 1605 in London als Sohn eines Seidenhändlers zur Welt » (p. 21).

92 Jorge Luis Borges, « Sir Thomas Browne », *op. cit.*, p. 874.

Bien qu'elles soient nourries par une érudition considérable, ces écritures se déploient selon un principe radicalement opposé à celui de l'information scientifique. Elles témoignent des affinités singulières qui ont donné lieu à une rencontre, par-delà l'espace et le temps, entre des écrivains.

À ce titre, elles résultent du même processus qui a conduit Edward FitzGerald à traduire avec tant de bonheur Omar Khayyâm⁹³. De manière adéquate, la notice que Borges rédige au sujet du poète anglais est consacrée pour sa première moitié à Omar Khayyâm, avant de considérer la rencontre, à sept siècles d'intervalle, des deux hommes. Quant aux pages, moins nombreuses, dédiées à Swinburne, elles soulignent la méconnaissance de l'œuvre dont l'Angleterre fait preuve à son endroit. Si le ton qu'adopte Sebald dans ses propres développements ne reprend pas celui de Borges, il procède toutefois lui aussi par « sauts et gambades », selon le mot de Montaigne, et ne recule pas devant la formulation d'hypothèses qu'aucune preuve ne saurait venir étayer. Sebald ne se borne donc pas à reprendre à Borges des références littéraires. Il s'inspire également de la forme de la notice biographique, sous sa forme borgesienne, pour écrire ses propres digressions biographiques. Notons que le même procédé est employé dans les autres œuvres de Sebald, lorsqu'il ouvre des parenthèses dédiées à des figures ponctuelles de ses récits.

La présence de Borges dans *Les Anneaux de Saturne* se traduit par la reprise de procédés d'écriture, par l'utilisation de références littéraires issues de l'univers de l'écrivain argentin, ainsi que par un ancrage de son œuvre dans la matérialité du texte, conformément à la vision que l'écrivain argentin a de l'écriture. La valeur programmatique de la poétique borgesienne se manifeste ainsi sous un triple aspect qui est toujours caractérisé par l'antériorité *et* la contemporanéité : l'antériorité de l'univers borgesien est actualisée dans le texte sebaldien au-delà d'une simple reprise citationnelle ; le procédé de la notice « bio-bibliographique » borgesienne est repris et modulé par Sebald ; la problématique du texte qui se substitue au monde est variée par la manière même dont Sebald inclut le texte borgesien dans *Les Anneaux de Saturne*. Dans chacun des cas, l'écriture borgesienne n'est pas tant un modèle qu'une matrice, qui a déterminé une écriture émancipée de sa figure tutélaire. Sebald n'imité pas Borges dans *Les Anneaux de Saturne*, ni dans ses autres ouvrages, où se manifeste toutefois de manière moins évidente, mais tout aussi profonde, la poétique de l'écrivain argentin.

93 Omar Khayyâm (1048-1131) naquit dans le Khorassan. Il fit ses études à Nichapur auprès d'Imam Mowaffak, qui fut également le maître de Nizam el-Molk et Hassan ibn al-Sabbah. Connu pour son œuvre poétique composée de *Quatrains (Roba'iyat)* riches en enseignements philosophiques, il fut également mathématicien (il contribua à la théorisation algébrique par l'intérêt qu'il porta aux racines cubiques) et astronome (il introduisit l'année bissextile dans le calendrier persan).

Les hommages à Borges traversent toutes les œuvres de Sebald. Dans *Vertiges* déjà, la présence de l'écrivain argentin se traduit par l'évocation d'un texte fictif. Alors qu'il effectue un voyage pénible à travers l'Allemagne afin de regagner l'Angleterre, le narrateur est assis en face d'une jeune femme qui lit un ouvrage inexistant, *Das Böhmisches Meer* de Mila Stern. Le procédé rappelle de toute évidence les écrits de l'auteur argentin, tout particulièrement « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », où un article ne se retrouve que dans un exemplaire de l'encyclopédie. D'une manière plus générale, jusque dans les années 1940, Borges entretient un jeu complexe avec l'érudition, dans lequel le canular occupe une large part. Ainsi n'hésite-t-il pas à mentionner dans une bibliographie un ouvrage qui n'existe pas⁹⁴, ou à produire un compte rendu critique au sujet d'un roman indien dont son imagination est l'auteur⁹⁵.

222

Subrepticement, Borges s'était déjà glissé bien plus tôt dans le livre. Alors que le narrateur décrit sa visite à Ernst Herbeck, deux détails en apparence anodins, et pourtant énigmatiques, tracent la silhouette évanescence de cet écrivain. Herbeck aurait collectionné des timbres d'Autriche, de Suisse et d'Argentine (V, 43/49). Plus tard, dans le train de nuit qui l'emporte vers l'Italie, le narrateur fait un rêve où il voit le Schneeberg et aperçoit l'Argentine dans la brume (V, 50-51/58). Pour quelle raison l'Argentine est-elle subitement nommée, de surcroît par un poète, sinon pour inscrire la référence à Borges ? On comprend mal pourquoi Ernst Herbeck, interné pendant la majeure partie de sa vie, aurait tout particulièrement collectionné des timbres de ce pays. Selon toute vraisemblance, les timbres suisses font référence à Robert Walser, qui prête indirectement sa physionomie au poète autrichien : la photographie du grand-père du narrateur, auquel Herbeck ressemble, est en réalité celle de l'écrivain suisse. Conformément au principe de transitivité qui régit les airs de famille, Ernst Herbeck et Robert Walser sont donc parents. Dès lors, il n'est plus étonnant de lire dans l'évocation des timbres argentins un discret hommage à Jorge Luis Borges.

Tout comme Sebald, qui dissémine des échos à ses propres œuvres dans ses textes, Borges reproduit certaines phrases en divers endroits de ses écrits. Au début de « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », que Sebald paraphrase avec précision, le narrateur et Bioy Casares découvrent à une heure avancée de la nuit que « les miroirs ont

94 La « Table des sources » de l'*Histoire universelle de l'infamie*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 359, cite en effet l'ouvrage fictif *Die Vernichtung der Rose*. Nach dem arabischen Urtext übertragen von Alexander Schulz. Leipzig, 1927.

95 « L'Approche d'Almotasim » est l'une des notes ajoutées à l'*Histoire de l'éternité* dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 436-441. L'appareil critique dont l'auteur fait état produit une illusion complète, et nombre de lecteurs ont cru à l'existence du roman de l'avocat de Bombay Mir Bahadur Ali.

quelque chose d'effroyable. Bioy Casares rappela [...] que l'un des hérésiarques d'Uqbar avait expliqué que le caractère terrifiant des miroirs mais aussi de l'acte de copulation tenait au fait qu'ils multiplient le nombre des humains⁹⁶. » Reprise par Sebald, l'assertion joue un rôle important dans la trame de l'écriture à cet endroit des *Anneaux de Saturne*. Le narrateur vient d'assister, du haut d'une falaise, à une scène d'accouplement où les deux personnages prennent à ses yeux la forme d'un monstre marin étendu sur la grève (*AS*, 89/90). C'est donc en raison du commentaire attribué à Bioy Casares qu'il évoque le récit de Borges. Cette séquence, assez singulière, recèle ainsi une saveur parodique, dès lors que l'idée est elle-même reprise à un autre auteur, ce qui en fait une première réduplication. Or dans le récit borgesien, cette phrase « source » est elle-même tirée d'un article d'encyclopédie entré par effraction dans la *Anglo-American Cyclopaedia*. En fait, elle existe déjà bien réellement dans un ouvrage antérieur de Borges. Dès 1935, dans l'*Histoire universelle de l'infamie*, il l'attribue à un hérétique de l'Islam, Hakim de Merv. Selon ce dernier, il existe un dieu spectral, qui projette des images, elles-mêmes sources d'images. Nous serions régis par la 999^e de ces répliques toujours plus imparfaites, dont la fraction de divinité s'approche de zéro. « La terre que nous habitons est une erreur, une parodie sans autorité. Les miroirs et la paternité sont chose abominable, car ils la confirment et la multiplient⁹⁷. » Notre vie serait ainsi placée sous le signe d'une dégradation irrémédiable. C'est un dégoût bien similaire qui transparait dans la description sebalidienne du couple au bord de la mer. L'auteur argentin se plaît à reprendre cette même idée, en l'attribuant par exemple aux gnostiques de l'ère chrétienne, dans une chronique publiée en 1938 dans la revue « El Hogar⁹⁸ ». Qui est le véritable auteur de cette idée ? À quel texte de Borges prêter foi ? Le processus d'actualisation d'une référence atteint un degré de complexité certain. Loin d'engager uniquement la lecture de *Fictions*, la reprise de l'écriture borgesienne par Sebald s'inscrit dans une longue lignée d'attributions qui échappent à tout principe d'authenticité. Il procède selon une ligne de démultiplication et de réduplication. Toute l'ironie du procédé réside dans son application à un énoncé qui en dénonce précisément l'abomination.

Par-delà ces hommages, Sebald et Borges partagent des lieux communs : la bibliothèque, le labyrinthe, l'encyclopédie. L'épigraphe des *Anneaux de*

96 *Les Anneaux de Saturne*, p. 90-91. « [...] Spiegel [haben] etwas Entsetzliches. Bioy Casares erinnerte [...], einer der Häresiarchen von Uqbar habe erklärt, das Grauerregende an den Spiegeln, und im übrigen auch an dem Akt der Paarung, bestünde darin, daß sie die Zahl der Menschen vervielfachen » (p. 90).

97 Jorge Luis Borges, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 339.

98 *Ibid.*, « 8 février 1938, Notes de lecture. "The Mandaean of Iraq and Iran" de E.S. Drower », p. 1130-1131.

Saturne l'indique clairement : Sebald, comme Borges, voue un intérêt certain aux encyclopédies. Nombre de passages érudits de son œuvre semblent y puiser leur source directe. La traductrice anglaise d'*Austerlitz*, Anthea Bell, a confirmé ce point. Grâce à une coïncidence toute sebaldivienne, elle reconnaît dans l'un des plans de fortification reproduits dans cet ouvrage une illustration tirée de l'article « Fortifications and Siegecraft » de l'*Encyclopaedia Britannica* éditée en 1911, qu'elle avait hérité de son grand-père⁹⁹. L'expression « savoir encyclopédique » s'applique avec une grande justesse à ces deux écrivains, Borges allant jusqu'à se considérer comme un « demi-instruit », autodidacte, nourri par les encyclopédies, anciennes de préférence : « Si je devais vivre dans une île déserte, j'emporterais une encyclopédie, mais non point une encyclopédie contemporaine. L'encyclopédie Britannica commença à baisser vers 1911 ou 1912¹⁰⁰. » Derrière sa pratique spécifique de l'érudition se dissimule une appréhension du savoir qui se fonde sur une conception singulière de sa disposition spatiale. En effet, une encyclopédie rassemble des savoirs venus de tous horizons et les réunit en fonction d'une logique généralement alphabétique. Il s'ensuit un rapprochement, fondé sur l'arbitraire de la lettre, entre des articles que rien ne prédestine à se côtoyer. Dès lors, par contiguïté, le lecteur d'encyclopédie, qu'il parcoure des articles au hasard ou procède avec méthode, découvre au gré de ce classement des perspectives insoupçonnées. Son errance à l'intérieur du champ du savoir produit, par des chemins de traverse, des effets potentiellement poétiques. Borges cite ainsi cette expérience : « Je me souviens d'une nuit où j'eus beaucoup de chance, car, ayant choisi au hasard la lettre D, je pus lire un bel article sur Dryden, un autre sur les *druïdes* et un autre enfin sur les *Druses*. Et je découvris dans ce dernier article quelque chose qui semble tout droit sorti de Kafka¹⁰¹. » Hasard et coïncidences de la contiguïté favorisent ces rencontres qui ouvrent la voie aux associations de l'écrivain¹⁰².

Une telle disposition spatiale du savoir est également présente dans la bibliothèque. Foucault a bien souligné la parenté profonde qui unit ces deux institutions, précisément en raison de la répartition ordonnée du savoir qu'elles manifestent¹⁰³. La prégnance des bibliothèques dans la prose sebaldivienne doit alors se lire aussi à l'aune de sa valeur poétique bien connue dans l'œuvre de

99 Anthea Bell, « On Translating W.G. Sebald », dans R. Görner (dir.), *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W.G. Sebald*, op. cit., p. 11-18, réf. p. 16.

100 Jorge Luis Borges, *Borges el memorioso*, Mexico, 1982, p. 298-299, cité d'après les *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, note de la p. 790, p. 1402.

101 *Ibid.*, p. 1402.

102 De la valeur poétique de l'encyclopédie témoigne le poème de Borges « À l'acquisition d'une encyclopédie » dédié à l'encyclopédie Brockhaus, dans *Le Chiffre*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 790.

103 Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, op. cit., p. 52-53.

Borges. Dans l'essai qu'il consacre à l'écrivain argentin, Alan Pauls intitule, de manière éloquent, un des chapitres « Danger : bibliothèque ». Il y met en relation les deux institutions évoquées en montrant comment elles procèdent toutes deux pour Borges d'un même mode de fonctionnement : « [...] l'encyclopédie est le modèle du livre borgesien par excellence : un *livre-bibliothèque*, c'est-à-dire un livre qui reproduit à l'échelle, dans un format relativement portatif, la logique gouvernant le fonctionnement d'une bibliothèque¹⁰⁴ ». Cette logique est précisément subvertie par Borges dans ses récits qui, à l'instar de « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », font basculer l'ordre dans le désordre au moyen d'une infime perturbation¹⁰⁵, ou, comme « La bibliothèque de Babel » et l'ébauche qui l'a précédée, « La bibliothèque totale », en poussant sa logique totalisante à l'absurde. Aussi la présence insistante des bibliothèques dans l'œuvre sebaldeenne, si elle échappe pour sa part à toute dimension fantastique, forme-t-elle à son tour un pendant à l'approche encyclopédique érudite. La diversité des lieux évoqués lui associe autant de modalités du rapport au savoir, du malaise le plus intense au lieu de travail rêvé.

La « bibliothèque de Babel » borgesienne prend la forme d'un labyrinthe, probablement infini. Il donne forme à la dimension tentaculaire de l'érudition que renferment encyclopédie et bibliothèque. Borges lui confère une grande importance dans ses écrits, et Sebald la reprend à son tour, dans *Vertiges*, où un dessin de labyrinthe est reproduit, et à plusieurs reprises dans *Les Anneaux de Saturne*. Le narrateur, lors de sa visite du domaine de Somerleyton, relatée dans la deuxième partie, s'engage dans le jardin-labyrinthe de la propriété, et peine à en trouver l'issue. Après s'être perdu dans la lande de Dunwich, au chapitre sept, il fait un rêve qui lui montre en plongée un jardin-labyrinthe supposé représenter le trajet qu'il avait effectué sur la lande, et dont le dessin est reproduit (*AS*, 53/51 et 206/206)¹⁰⁶. Hormis ces moments du récit, c'est au hasard d'un détail que le dédale resurgit, au sens métaphorique. L'étiquette de la cour impériale chinoise est ainsi assimilée à un labyrinthe (*AS*, 172/172). En reprenant la conclusion de « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », le narrateur qualifie, comme Borges, le monde de Tlön de « construction labyrinthique » (*AS*, 91/91). Le recours à la citation explicite certes la dette que Sebald a envers Borges dans l'investissement littéraire de cette image, mais il scelle également le rapprochement entre labyrinthe et encyclopédie, dans la mesure où ce

¹⁰⁴ Alan Pauls, *Le Facteur Borges*, op. cit., p. 108.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 110.

¹⁰⁶ Pour une analyse des autres sources intertextuelles du labyrinthe, notamment *Tynset* de Wolfgang Hildesheimer, et *The Dunwich Horror* de Lovecraft, voir Thomas Kastura « Geheimnisvolle Fähigkeit zur Transmigration », art. cit., p. 203-206.

monde virtuel qui envahit la réalité est le fruit d'encyclopédistes. Une telle conjonction s'explique aisément : le labyrinthe donne à voir dans l'espace ce que l'encyclopédie et la bibliothèque produisent dans le champ du savoir. Un principe d'ordre existe bel et bien, mais quiconque est pris à l'intérieur de la construction court le risque d'errer, sans percevoir le plan général. En feuilletant une encyclopédie, en déambulant dans les rayonnages d'une bibliothèque, un lecteur découvre par hasard des textes rangés côte à côte ; la contiguïté produit des découvertes, et le chemin ainsi parcouru révèle ce que l'organisation crée sans le prévoir.

226

L'étude du lien qui unit la prose sebaldivienne aux textes qu'elle emprunte, traduit, cite ou détourne, a mis en évidence des processus d'intégration dont la diversité même se joue du principe d'authenticité auquel ces pratiques sont d'ordinaire mesurées. Rappelons que Sebald reprend des textes sans signaler leur emprunt, tout comme il travestit ce qui se donne pour une citation. Le vaste nuancier des travestissements possibles est d'une telle richesse que leur intérêt réside davantage dans cet infini dégradé des possibles que dans la comparaison entre original et production sebaldivienne. Au lieu de porter la tension entre ces deux pôles à son paroxysme, l'écriture sebaldivienne de l'emprunt en instaure un nouveau paradigme dont la particularité réside dans l'effacement de la catégorie d'authenticité. Il ne s'agit plus de savoir si la traduction ou l'emprunt est fidèle, mais bien plus d'assister à un processus créatif fondé sur l'adoption d'autres textes. Se dessine alors un apparemment des écritures qui explique la prépondérance de l'air de famille sur la réduplication à l'identique et sur l'arbre généalogique. L'élément repris vient féconder une nouvelle écriture ; celle-ci n'a pas pour rôle de restituer l'autre ; elle se laisse infléchir.

La même pratique se retrouve dans l'œuvre de Borges, tant dans ses narrations que dans ses écrits théoriques. Si l'on suit les analyses conduites par Alan Pauls dans son essai *Le facteur Borges*, il apparaît clairement que Borges évacue le paradigme de l'authenticité dans son appréciation de la traduction afin de lui substituer une autonomie du texte produit. Aussi ne mesure-t-il pas la qualité d'une traduction à l'aune de l'original, mais en comparant plusieurs traductions entre elles. « Au moyen d'un petit coup d'État, Borges émancipe les traductions du régime esclavagiste qui leur était imposé »¹⁰⁷. Il qualifie ainsi les traducteurs de « néoparasites subversifs »¹⁰⁸. C'est de cette infraction que provient leur

107 Alan Pauls, *Le Facteur Borges*, op. cit., p. 130-131.

108 *Ibid.*, p. 128.

potentiel créateur dans leur propre langue, et c'est bien là ce qui importe à Borges – comme à Sebald.

Sebald ne s'est d'ailleurs pas contenté d'entretenir envers la traduction le rapport de tout universitaire chargé d'enseigner une langue étrangère. Il s'est engagé fortement pour la promotion de la traduction littéraire, jusqu'à fonder dans son université un institut de traduction littéraire, le British Centre for Literary Translation. Il a également participé à Strasbourg à un atelier de traduction de ses textes, et a toujours examiné avec le plus grand soin le devenir de ses textes lorsqu'ils ont été traduits¹⁰⁹. S'il pirate les textes qu'il traduit, ce n'est donc bien évidemment pas par négligence, mais en raison du projet poétique qui le guide.

Rien d'étonnant dès lors à voir apparaître dans les ouvrages de Sebald des figures de traducteurs comme Michael Hamburger. Mais plus encore que ce dernier, dont l'œuvre de traduction est furtivement évoquée, c'est Edward FitzGerald qui occupe une place de choix dans le positionnement tout borgesien de Sebald à l'égard de la traduction littéraire. Traducteur des quatrains d'Omar Khayyâm, il a produit des vers inoubliables en anglais – bien éloignés toutefois des poèmes persans. Il recompose en effet un long poème à partir des quatrains disposés selon un ordre variable en fonction des éditions, et dont certains sont aujourd'hui tenus pour apocryphes par les chercheurs en littérature persane. Si la traduction de FitzGerald devait être évaluée selon des critères d'examen, elle serait loin de satisfaire les exigences formulées. Mais elle enrichit la langue anglaise, et c'est ce qui importe ici. Sebald l'affirme avec force :

La seule œuvre que FitzGerald ait achevée et publiée de son vivant est sa merveilleuse traduction des *Quatrains* du poète persan Omar Khayyâm qui lui apparaît, à huit cents ans de distance, comme son plus proche parent électif. FitzGerald considérait les heures sans fin dévolues à la transposition des deux cent vingt-quatre vers de ce poème comme un immense colloque avec le défunt dont il tentait de nous donner des nouvelles. Les vers anglais ciselés par lui à cet effet simulent, dans leur beauté apparemment dénuée de toute préméditation, un anonymat excluant toute prétention d'auteur et renvoient à un point invisible où

109 Voir les témoignages de ses traducteurs Anthea Bell, « On Translating W.G. Sebald », art. cit., et Patrick Charbonneau : « Correspondance(s). Le traducteur et son auteur », dans R. Vogel-Klein (dir.), *W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images, op. cit.*, p. 193-210, ainsi que celui d'Irène Kuhn et Sibylle Muller, « Traducteur-bricoleur. W.G. Sebald à Strasbourg : la question de la traduction », *ibid.*, p. 187-191.

l'Orient médiéval et l'Occident en voie d'extinction peuvent se rencontrer hors du cours funeste de l'histoire¹¹⁰.

FitzGerald cherche à rendre compte d'une rencontre, et non à transmettre les écrits d'un auteur. C'est ainsi que la notion même d'auteur s'efface du commentaire sealdien au profit de l'anonymat. Or cette question rejoint directement la préoccupation borgesienne centrale du rapport entre un texte et son auteur¹¹¹. Quoi d'étonnant à constater que Borges, dans les pages qu'il consacre à Edward FitzGerald, formule un commentaire semblable ? Intitulé « L'énigme d'Edward FitzGerald », ce texte explore précisément le lien mystérieux qui unit, par-delà les siècles, l'excentrique anglais désœuvré au poète persan mathématicien et astronome. Après avoir retracé le parcours d'Omar Khayyâm, Borges dresse une esquisse de FitzGerald et de sa rencontre avec la littérature persane, qui commence par une ébauche de traduction de *La Conférence des oiseaux* d'Attar. Puis FitzGerald se voit prêté un manuscrit des quatrains de Khayyâm, et il s'attache à construire à partir des nombreux quatrains un long poème anglais. Borges définit cette rencontre de la manière suivante :

Un miracle a lieu : de la conjonction fortuite d'un astronome persan qui condescendit à la poésie et d'un Anglais excentrique qui parcourt, sans les comprendre peut-être tout à fait, des livres orientaux et hispaniques, naît un poète extraordinaire, qui ne ressemble ni à l'un ni à l'autre. Swinburne écrit que FitzGerald « a fait à Omar Khayyâm une place éternelle parmi les plus grands poètes de l'Angleterre »¹¹².

110 *Les Anneaux de Saturne*, p. 239-240. « Die einzige Arbeit, die FitzGerald zu seinen Lebzeiten selber ganz abgeschlossen und veröffentlicht hat, ist seine wundervolle Übersetzung des *Rubâiyat* des persischen Dichters Omar Khayyâm, in dem er, über eine Entfernung von achthundert Jahren hinweg, seinen engsten Wahlverwandten entdeckte. FitzGerald bezeichnete die endlosen Stunden, die er an die Übertragung des zweihundertvierundzwanzig Zeilen umfassenden Gedichts gewandt hat, als ein Kolloquium mit dem Toten, von dem er versuchte, uns Nachricht zu bringen. Die von ihm zu diesem Zweck ausgedachten englischen Verse fingieren in ihrer scheinbar absichtslosen Schönheit einen jeden Anspruch von Autorschaft weit hinter sich zurücklassende Anonymität und verweisen, Wort für Wort, auf einen unsichtbaren Punkt, an dem das mittelalterliche Morgenland und das erlöschende Abendland einander anders als im unseligen Verlauf der Geschichte begegnen dürfen » (p. 238).

111 Parmi les nouvelles les plus célèbres à ce propos, citons « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* », parue dans *Fictions*, où le personnage principal parvient à récrire au début du *xx^e* siècle, sans les copier, certains chapitres du célèbre roman de Cervantes. Voir *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 467-475. Toujours dans *Fictions*, citons également « La Bibliothèque de Babel », dans laquelle tous les livres qui peuvent être composés se trouvent, si bien que le narrateur sait que tout ce qu'il peut écrire se trouve déjà nécessairement dans les rayonnages de la bibliothèque.

112 Jorge Luis Borges, « L'Énigme d'Edward FitzGerald », *op. cit.*, p. 731.

Le poète persan devient poète de l'Angleterre. La question de l'authenticité a disparu ; demeure la vérité de la lettre poétique. L'auteur de cette assertion, Swinburne, compte naturellement lui-même au nombre des excentriques anglais que Sebald convoque dans *Les Anneaux de Saturne*, sans lien explicite avec le passage qu'il consacre à FitzGerald. La relation secrète entre les textes manifeste une nouvelle fois à quel point l'écriture de Sebald est tissée de connexions dont certaines sont évidentes, tandis que d'autres demeurent dissimulées, telles une mélodie silencieuse dont seule une lecture singulière peut libérer le son. Le rhizome est en devenir ; il est à deviner au détour d'une rencontre dont celle de Khayyâm et de FitzGerald fournit un exemple :

Toute collaboration est un mystère. Celle de l'Anglais et du Persan l'a été plus qu'aucune autre, parce qu'ils étaient très différents l'un de l'autre, que dans la vie ils ne se seraient peut-être pas liés d'amitié, et que la mort, les vicissitudes et le temps ont seuls permis que l'un eût connaissance de l'autre et qu'ils fussent à eux deux un seul poète¹¹³.

Le devenir-persan de FitzGerald, le devenir-anglais de Khayyâm, pour reprendre des tournures deleuziennes¹¹⁴, inscrivent dans la traduction la possibilité d'échapper à la hiérarchie¹¹⁵. Né de la fréquentation de l'autre, un tel mouvement ne vise pas à donner une image en miroir, statique, de l'original, mais à animer une nouvelle langue par le souffle d'un texte. La traduction est ainsi placée sous le signe de la rencontre féconde, comme en témoignent les commentaires que Borges livre en 1935 à propos des diverses traductions françaises, anglaises et allemandes des *Mille et une nuits*¹¹⁶ dont il a eu connaissance. Sans jamais les comparer directement à l'original, il les évalue les unes par rapport aux autres, déduisant par exemple de leur divergence ponctuelle un écart par rapport au texte arabe. Le texte se clôt sur la critique de la traduction allemande par Enno Littmann, qui est, selon Borges, « d'une absolue franchise » :

113 *Ibid.*, p. 732.

114 Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 8. « Les devenirs ne sont pas des phénomènes d'imitation, ni d'assimilation, mais de double capture, d'évolution non parallèle, de noces entre deux règnes. Les noces sont toujours contre nature. Les noces, c'est le contraire d'un couple. »

115 Dans un autre texte consacré à ces auteurs, « Omar Jayâm y FitzGerald », paru dans le n° 6 de la revue *Proa*, en janvier 1925, Borges porte le jugement suivant : « La véracité de cette traduction est sujette à caution mais pas sa beauté » (cité d'après la note de l'édition de la Pléiade, t. I, p. 1683, qui précise également que le père de Jorge Luis Borges avait fait paraître dans les n° 5 et 6 de la même revue une traduction en espagnol du poème de FitzGerald traduisant Khayyâm).

116 Jorge Luis Borges, « Les traducteurs des « Mille et Une Nuits » », dans *Histoire de l'éternité*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 416-435.

Il est toujours lucide, lisible, médiocre. Il suit, nous dit-on, le rythme même de l'arabe. Si l'*Encyclopaedia Britannica* dit vrai, sa traduction est la meilleure de toutes celles qui circulent ; c'est aussi l'opinion des arabisants. Peu importe qu'un simple écrivain – et qui mieux est, de la République simplement argentine – ne soit pas d'accord.

Ma raison est la suivante : les versions de Burton et de Mardrus, et même celle de Galland, ne se conçoivent que *venant après une littérature*. Quels que soient leurs manques ou leurs mérites, ces œuvres significatives supposent des antécédents considérables [...] Dans les riants paragraphes de Mardrus, se rejoignent *Salammbô* et La Fontaine, *Le mannequin d'osier* et les Ballets russes. Chez Littmann, incapable, comme Washington, de mentir, on ne trouve rien d'autre que la probité allemande. C'est bien peu, c'est trop peu. La rencontre des *Nuits* et de l'Allemagne aurait dû donner autre chose¹¹⁷.

Une traduction doit ainsi porter la marque d'une rencontre. En important dans son œuvre des phrases qu'il s'approprie en les tronquant, en les fondant dans sa prose, en les traduisant parfois, Sebald suit une logique similaire à celle qui se dessine dans les écrits de Borges, ce qui contribue à éclairer les raisons pour lesquelles ces deux auteurs se penchent conjointement sur les mêmes écrivains.

Bien plus surprenant, le rapport si singulier que Sebald crée entre *image et texte* existe déjà dans l'œuvre de Borges. L'écrivain argentin, dont la vue décline au point qu'il est progressivement touché par la cécité à la fin des années 1940, a néanmoins publié en 1984 un ouvrage composé de photographies et de textes. *Atlas* comprend quarante-quatre séquences précédées d'une préface, et complétées en 1987, à la mort de Borges, d'un épilogue de María Kodama, qui l'avait accompagné durant nombre de ses voyages, et avait pris des photographies présentes dans *Atlas*. Le simple geste qui consiste, de la part d'un écrivain aveugle, à conjuguer la photographie au texte, est pour le moins singulier, et exprime avec force l'irréductibilité de l'image au texte¹¹⁸. Conséquence de cette

117 *Ibid.*, p. 434. Borges donne d'ailleurs une esquisse de ses attentes dans la suite du texte : « L'Allemagne possède une littérature fantastique, tant sur le plan de la philosophie que sur celui du roman – ou plutôt, elle ne possède de littérature que fantastique. Il y a, dans les *Nuits*, des merveilles dont j'aimerais connaître la version germanique [...]. Que ne pourrait faire un homme, un Kafka, qui organiserait et pousserait ces jeux jusqu'au bout, qui les plierait à la déformation allemande, qui les réécrirait selon la *Unheimlichkeit* allemande ? » (p. 434-435). Et le lecteur se prend alors à rêver cette rencontre, en prenant toute la mesure des exigences que la vision borgesienne assigne à la traduction.

118 Dans un geste symétrique, Sebald et Jan Peter Tripp placent dans leur ouvrage commun, *Unerzählt*, une gravure qui reproduit le regard de l'écrivain aveugle (*Unerzählt*, p. 42.)

démarche bien particulière, le lecteur, avant même d'ouvrir le livre, est assuré d'avoir entre les mains un ouvrage dont les images ne sauraient en aucun cas servir d'illustration au texte. Ce point est furtivement abordé dans l'un des textes qui composent l'ouvrage, « L'Irlande ». Aux côtés d'une photographie de la Tour Ronde, on peut lire la remarque suivante : « la Tour Ronde que je n'ai pas vue mais que mes mains ont tâchée¹¹⁹. » Ce qu'offre ici Borges au regard du lecteur, c'est ce qu'il n'a pas vu, si bien qu'il inscrit intrinsèquement dans son travail le renoncement de l'auteur à la maîtrise de son œuvre. Si Borges a recours aux images, c'est qu'elles portent nécessairement un discours radicalement *autre*. Comme dans les ouvrages de Sebald, les photographies ne sont pas accompagnées de légende, et leur lien avec le texte qui les entoure est tantôt explicite, tantôt ténu. Les types de confrontation entre les deux media présentent un grand nombre de similitudes avec l'entreprise sebalienne. Certains textes font explicitement référence aux images, comme « Brioche » : « Le lecteur jugera par lui-même en regardant l'image » (*Atlas*, 886). Borges s'en remet d'ailleurs littéralement au lecteur, puisqu'il ne peut pas voir l'objet en question. D'autres, comme « L'Irlande », mettent en regard un texte et une image qui renvoient à un même objet. D'autres encore ne correspondent à aucun objet décrit dans le texte ; c'est le cas de « Robert Graves à Deyá », qui présente des photographies de rues et de paysages que le texte ne commente pas. Dans tous les cas, aucune légende ne vient directement soumettre l'image au texte.

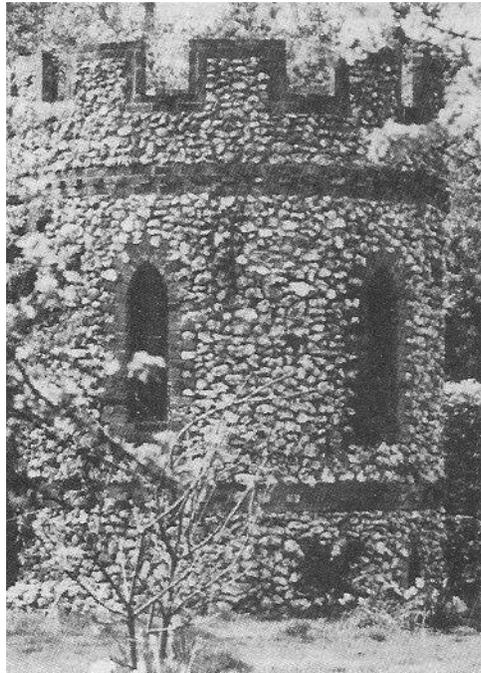
Contrairement à Sebald, Borges assortit son œuvre d'une préface dans laquelle il dévoile la relation établie entre image et texte : « Ce livre, le voici. Il n'est pas fait d'une suite de textes illustrés par des photographies ni d'une suite de photographies expliquées par des épigraphes. Chaque titre englobe un tout, fait d'images et de mots » (*Atlas*, 865). Toute relation hiérarchique est abolie, et chacun des modes d'expression est affranchi de la tutelle à laquelle il est d'ordinaire soumis. La formule correspond exactement au principe d'association de l'image au texte mis en évidence dans le cadre d'une poétique du bricolage dans l'œuvre de Sebald. Ce grand lecteur de Borges pourrait donc bien s'être directement inspiré de ce livre dans la conception de ses propres ouvrages. L'hypothèse n'a pu être confirmée de manière certaine, dans la mesure où l'ouvrage n'est pas présent dans la bibliothèque privée de Sebald. Néanmoins, la ressemblance thématique qu'ils entretiennent est forte. *Atlas* nous livre des étapes de voyage. Dénuées de toute continuité spatiale ou chronologique,

119 Jorge Luis Borges, *Atlas*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 863-920, cit. p. 871. Par la suite, ce texte sera signalé par la simple mention *Atlas* et les indications de page mentionnées dans le corps du texte.

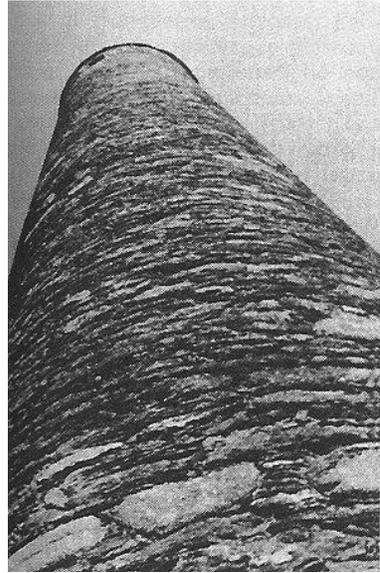
elles ne forment pas à proprement parler une relation de voyage, mais la force évocatrice par laquelle les lieux font surgir des rêves, des souvenirs personnels, des réminiscences de lecture est comparable à celle qui nourrit l'écriture sebalienne. Un hôtel convoque la présence d'Oscar Wilde (*Atlas*, 903-904) ; le nom d'une rue de Majorque, Ramón Llull, rappelle les inventions de cet esprit du XIII^e siècle et entraîne Borges vers des considérations sur la combinatoire (*Atlas*, 904-906) ; Laprida lui offre l'occasion d'évoquer son ami disparu Xul Solar (*Atlas*, 909-912). Comme dans les ouvrages de Sebald, c'est le principe d'association qui guide l'écriture.

La similitude de principe n'atténue aucunement la stupéfaction du lecteur lorsqu'il découvre dans l'ouvrage borgesien des photographies qui entretiennent une parenté frappante avec celles qu'insère Sebald. Les clichés présentent des bâtiments qui se ressemblent : les tours sont en pierre apparente, les fenêtres ont des formes analogues. Par-delà ces ressemblances, la qualité des photographies en noir et blanc est semblable. Par leur grain, elles font ressortir la matière de la pierre.

232

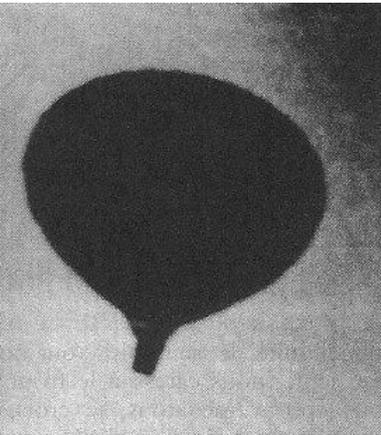


Folly de Henry Selwyn (*Les Émigrants*, p. 18-19)

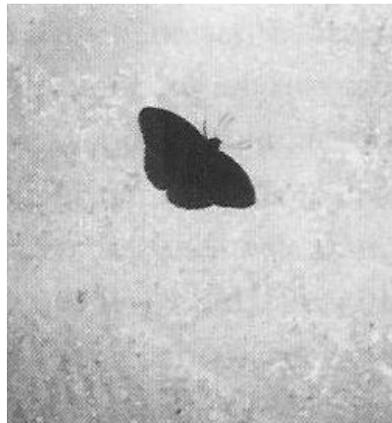


Tour ronde (*Atlas*, p. 870-871)

Cette ressemblance technique est encore plus frappante dans le cas suivant, qui présente des objets en contre-jour.



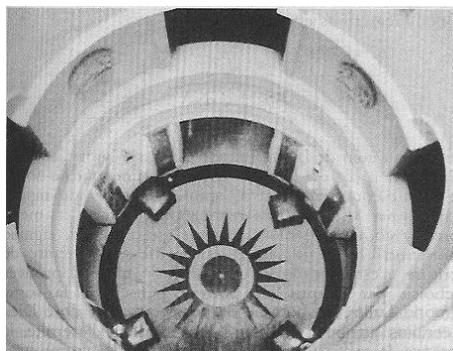
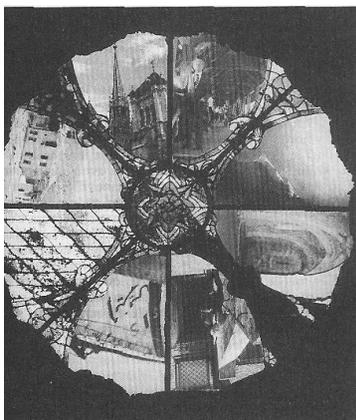
Ballon (*Atlas*, p. 882)



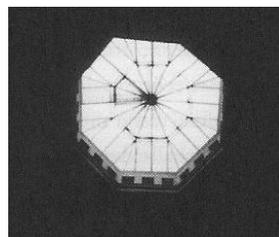
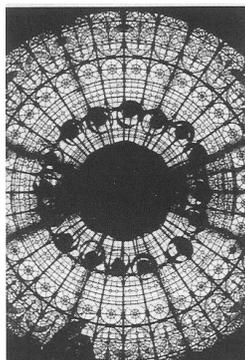
Papillon (*Austerlitz*, p. 115-137)

Dans le premier cas, il s'agit d'un ballon. Dans le second, d'un papillon de nuit. Hormis la forme, les deux sujets sont étonnamment proches. L'absence d'échelle ne permet pas de supposer une si grande différence entre eux, et la variation de la lumière sur le fond accentue la parenté entre les deux images.

La *forme* du sujet représenté sur une photographie d'*Atlas* est aussi reprise, par deux fois, par Sebald dans *Austerlitz*. Sur les images de gauche, il s'agit de mosaïques disposées au sol. Sur la dernière, à l'inverse, l'ouverture qui reprend une forme assez ressemblante est pratiquée dans une voûte. Le bas et le haut sont ainsi mis en relation.



Atlas (p. 903 et 895)



Austerlitz (p. 181/217, 54/62 et 174/208)

L'exemple est d'autant plus frappant que les images d'étoiles forment une constellation dans *Austerlitz*.

Que la similitude soit fortuite ou volontaire, les ouvrages sebaldiens ne se contentent pas de présenter des formes ou des sujets analogues à ceux d'*Atlas*. Le support même, et la forme de la présentation, sont aussi apparentés dans le cas de la représentation théâtrale en plein air de *Prométhée enchaîné* à laquelle l'auteur argentin a assisté à Épidaure. Dans le quatrième récit de *Vertiges*, le narrateur raconte avoir vu pendant son enfance plusieurs projections d'une adaptation

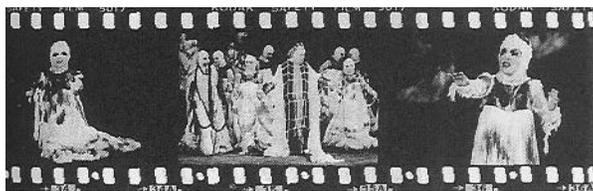
cinématographique des *Brigands* de Schiller. Deux images tirées de ce film sont reproduites dans le texte, et leur facture rappelle celle des photographies d'*Atlas*. Mais plus indirectement, *Vertiges* fait usage d'un dispositif de présentation qui apparaît également dans le livre de Borges. En effet, certaines images du film qui y est évoqué sont reproduites sous forme de planche contact. Ce procédé ne se limite d'ailleurs pas au cas de la représentation théâtrale ; il est utilisé à deux autres reprises. Les photographies se succèdent à la manière de vignettes. Dans tous les cas, ces séquences comportent trois images. Or ces successions de trois images se retrouvent dans le livre de Sebald. Elles ne présentent plus des images du film, mais des détails d'une fresque de Giotto, ou des dessins hygiénistes. Dans ce dernier cas, seul le dispositif est repris.



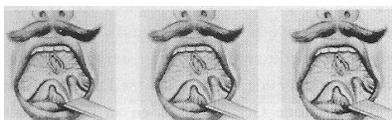
Vertiges (p. 169/205)



Atlas (p. 888)



Atlas (p. 887)



Vertiges (p. 80/96, 140/170 et 18/18)

Aucune image d'*Atlas* n'est directement reprise, mais les formes, le grain, le dispositif ou le sujet entretiennent une familiarité évidente. Dans l'œuvre de Sebald, les photographies ne sont pas choisies selon des critères esthétiques classiques. C'est le lien qu'elles entretiennent avec la question de la représentation qui est ici déterminant. Dans l'article qu'elle consacre à la question du flou dans certains des textes sebaldiens, Claudia Öhlschläger établit une analogie entre le flou des photographies et celui des images de la mémoire. Elle se fonde pour ce faire sur la théorie freudienne de la mémoire qui établit une différence structurelle entre l'événement et son souvenir, et la met en relation avec les développements de Siegfried Kracauer sur la photographie. Dans ce texte canonique, le théoricien considère que la photographie n'est pas un médium propre à rendre compte de la mémoire. En effet, il présente une surface uniforme et intégrale, tandis que la mémoire offre des images semblables à un verre dépoli qui laisse à peine transparaître la lumière¹²⁰. Claudia Öhlschläger interprète alors le choix d'images floues ou abîmées comme un geste qui cherche à restituer à la photographie une valeur mémorielle, en analysant plus particulièrement le cas de la photographie de Nabokov dans *Les Émigrants*. Outre que les anciennes photographies sont de toute façon altérées par le temps, la qualité des reproductions varie également selon les éditions et les traductions, ce qui en fait un phénomène difficile à interpréter. Même marquée par les années, une photographie présente de façon uniforme son sujet, tandis que la mémoire sélectionne, et invente, autour de l'événement. Ce qu'une ancienne photographie montre, c'est l'écoulement du temps, et non le tri qu'opère la mémoire. Les rapports au temps du cliché et de la mémoire semblent ainsi tout à fait dissociés. Or les photographies qui rappellent de façon stupéfiante les clichés reproduits dans *Atlas* montrent la possibilité d'une réminiscence de la photographie. Elle ne réside pas dans une analogie avec la mémoire humaine, mais bien dans le fait que l'homme se souvient également des images, et des photographies, qu'il a vues pendant sa vie. L'insertion d'images qui rappellent *Atlas* témoigne ainsi d'un souvenir photographique que Sebald garderait de ce texte, s'il l'a connu, ou qu'il aurait d'images analogues, reliées selon le principe des airs de famille à l'ouvrage de Borges.

Dans l'hypothèse où il n'aurait pas eu connaissance du texte, il ne s'agirait que d'une réduplication d'un épisode analogue vécu par Sebald au moment où il a lu le dernier roman de Robert Walser qui lui était encore inconnu,

120 Claudia Öhlschläger, « Unschärfe. Schwindel. Gefühle. », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 11-23, réf. p. 15. Voir aussi Doren Wohlleben, « Effet de flou. Unschärfe als literarisches Mittel der Bewahrheitung in W.G. Sebalds *Schwindel. Gefühle.* », dans M. Niehaus et C. Öhlschläger (dir.), *Politische Archäologie und melancholische Bastelei, op. cit.*, p. 127-143.

Le Brigand. Il constate alors avec stupéfaction qu'il a lui-même placé dans le récit « Ambros Adelwarth » deux détails de ce texte, alors qu'il n'en avait pas encore connaissance : la présence d'une femme mystérieuse qui porte la couleur marron, ainsi que le terme « Trauerlaufbahn », qu'il était persuadé d'avoir créé¹²¹.

Que le lien soit conscient ou non, la parenté avec *Atlas* inscrit visuellement le lien poétologique qu'entretiennent les œuvres de Borges et de Sebald. Si Sebald reprend des images semblables à celles d'*Atlas*, c'est bien en vertu du principe de similarité ouverte qui crée en tout lieu la possibilité d'un apparemment avec un point éloigné du monde. La ressemblance, les airs de famille, instaurent une contiguïté généralisée entre les objets. Le rapprochement entre deux d'entre eux ne se mesure pas à l'aune d'une appartenance à une catégorie générale déterminée et essentielle. Le tiers est éliminé au profit de petits rapprochements par les détails, ce qui démultiplie les possibilités de mise en relation. Le principe dont relève cette sensibilité exacerbée aux ressemblances s'éclaire ainsi par les analyses menées par Deleuze et Guattari dans *Rhizome*.

L'étude des pans de l'œuvre de Borges qui s'expriment dans l'écriture sebalidienne met en évidence la richesse poétologique de cette matrice. Elle a ouvert la voie au rapport singulier entre image et texte développé par Sebald. Elle a également livré le paradigme d'une écriture de la reprise libérée de la référence au concept d'authenticité. Enfin, elle a fourni les repères d'une écriture spatiale. Ces trois points sont communs à Borges et Sebald. Antérieurs chez Borges, ils sont rendus présents par la pratique sebalidienne de la référence, et par l'actualisation des procédés d'écriture. Mais Sebald ne les imite pas. Sa poétique est fille de celle de Borges, ni identique, ni opposée. L'air de famille qui les lie se fonde sur des rapprochements. En ce sens, la prose sebalidienne baigne dans celle de Borges ; elles entretiennent un rapport de contiguïté. Mais au terme de cet examen, qui souligne à nouveau la spatialité de l'écriture produite par Sebald, une question demeure :

Qu'est-ce qu'un atlas ?

Le titre même de l'ouvrage dans lequel Borges insère des photographies est assez mystérieux. Comme l'auteur le constate lui-même dans la préface du texte, cet ouvrage « n'est assurément pas un atlas » (*Atlas*, 865). Le seul lien qu'il entretient avec ce type d'ouvrage consiste en la présence d'images, et encore n'y a-t-il pas de carte. Pourquoi dès lors attribuer ce titre à ce livre ? Dans l'épilogue qu'elle ajoute au texte après la mort de Borges, María Kodama précise :

Qu'était un atlas pour nous, Borges ?

¹²¹ *Séjours à la campagne*, p. 132 (p. 138-139).

Un prétexte pour entrelacer dans la trame du temps nos rêves faits de l'âme du monde.

Avant un voyage, les yeux fermés, main dans la main nous ouvrons l'atlas au hasard et nous laissons nos doigts deviner l'impossible, l'aspérité des montagnes, la limpidité de la mer, la magique protection des îles. La réalité était un palimpseste de la littérature, de l'art et des souvenirs de notre enfance si semblable l'une à l'autre dans sa solitude (*Atlas*, 919).

L'atlas est donc l'objet qui précède le voyage. Un *pré-texte* au sens fort du terme : un texte placé avant un déplacement programmé. Pour l'auteur atteint de cécité, parcourir de ses doigts les pages où les lieux à venir sont représentés ouvre un univers de rêveries intérieures qui préparent leur découverte. Le territoire visité est lu à la lumière des représentations mentales acquises non seulement par la lecture – combien de lieux sont saturés d'écriture –, mais aussi par les cartes qui en sont dressées. L'espace est ainsi *orienté* avant d'être *arpenté*. Faut-il alors comprendre le choix du titre comme un hommage à ce véritable pré-ambule ?

Un atlas concilie également en lui le livre et la carte. C'est l'ouvrage qui condense en un objet unique la linéarité du discours et l'ouverture à la bidimensionnalité de la représentation spatiale. À ce titre, il rend compte avec bonheur, sur un plan poétologique, du mode sur lequel Borges – et Sebald – traitent l'espace textuel. La manière même dont Sebald inclut progressivement une nouvelle de Borges dans l'espace de son propre texte en fournit un bel exemple. Dès lors, l'atlas peut se lire comme la figure qui exprime entièrement dans son principe même une corrélation entre texte et espace que ces deux écrivains mettent en pratique en littérature. Précurseur du voyage, il libère les puissances de l'imagination ; livre-carte, il manifeste la possibilité d'une écriture spatialisée du déplacement.

Si l'*Atlas* borgésien fournit à l'écriture sebaldienne le principe de corrélation entre image et texte qu'elle emploie, les deux œuvres sont en droit de se référer à l'atlas comme à un modèle génératif. Sebald a d'ailleurs reconnu dans un entretien le rôle que ce type d'ouvrage a joué dans sa formation. Il parle même de « manie géographique » et de « topographisme » pour décrire son rapport aux cartes, né pendant son enfance¹²², relevant avec force l'approche géographique du monde qu'il a développée. Les cartes, les atlas, la géographie déterminent une conception spatiale qui se traduit, au propre comme au figuré, par une poétique du déplacement. Le narrateur de *Vertiges* relate ainsi les heures qu'il a passées penché sur un atlas à W., tandis que son grand-père jouait aux cartes au café :

122 « Une tentative de restitution », dans *Campo Santo*, p. 232 (p. 241).

[...] je sortais la plupart du temps dès le début de leur conversation pour prendre place dans l'un des sièges de jardin à la table en fer, et regarder le vieil atlas que Mathild chaque fois avait sorti à mon intention. Dans cet atlas, il y avait une planche où étaient répertoriés les plus grands fleuves et les plus hauts sommets de la terre par ordre décroissant de longueur et d'altitude, et il y avait de merveilleuses cartes en couleur, y compris des contrées les plus reculées découvertes depuis peu. Comme il en allait autrefois du monde pour les cartographes, je n'arrivais à déchiffrer que partiellement les légendes et elles me semblaient receler tous les secrets possibles et imaginables¹²³.

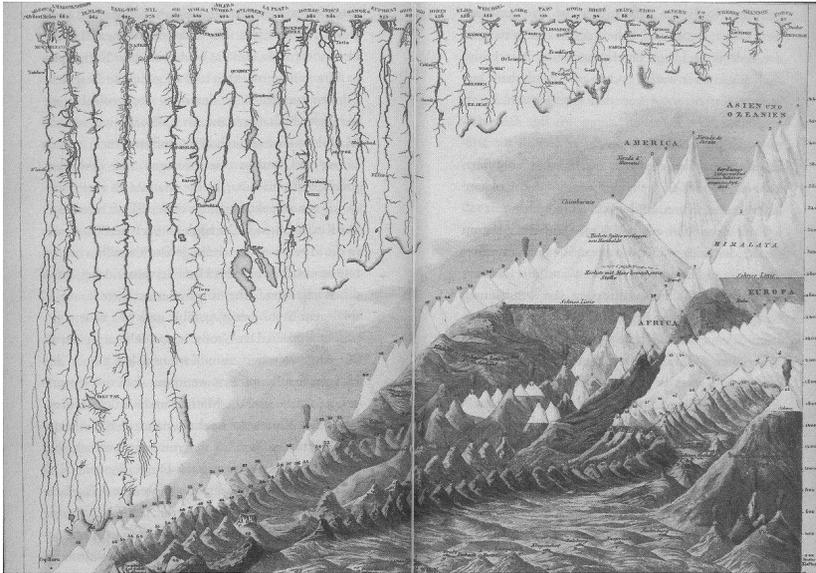
La description de cet atlas fait la part belle à sa puissance évocatrice enchantée. L'enfant explore un vaste monde à travers les représentations cartographiques. Il ne s'agit pas de voyages par procuration dans ces lointaines contrées ; le territoire qui s'ouvre à ses yeux émerveillés est celui des cartes elles-mêmes. Contrairement à des photographies, qui auraient offert une vision des lieux, la cartographie en propose la configuration. La conversion opérée par la représentation cartographique dessine un nouveau territoire. Aussi l'enfant déchiffre-t-il les inscriptions et les légendes comme les explorateurs ont découvert ces nouveaux espaces. L'analogie est complète ; il n'y a pas de projection dans l'espace décrit, mais dans la description même.

Cette autonomie de la contemplation géographique, coupée de toute figuration de l'espace représenté, est d'autant plus manifeste lorsqu'on examine la page de l'atlas reproduite dans le texte. Décrite par le narrateur, elle a pour particularité de faire figurer sur un même plan les montagnes les plus hautes et les fleuves les plus longs. Leur répartition spatiale est abolie ; ils sont ordonnés selon un principe de grandeur qui défie tout sens de l'orientation et de la localisation, ou, plus exactement, réoriente les réalités physiques selon un nouveau principe. En outre, ce dessin place sur un même plan des éléments géographiques qui se déploient en longueur – les fleuves – et en hauteur – les montagnes. La vision proposée est proprement irréaliste. Son étrangeté recèle une qualité poétique. Elle manifeste à quel point toute représentation de l'espace, partant toute carte,

123 *Vertiges*, p. 195-197. « [...] ich [bin], wenn sie mit der Unterhaltung anfangen, zumeist hinausgegangen, habe mich auf einen der Gartensessel an den grünen Blechtisch gesetzt und den alten Atlas angeschaut, den die Mathild jedesmal für mich bereitliegen hatte. In diesem Atlas gab es ein Blatt, auf dem die größten Ströme und die höchsten Erhebungen der Erde ihrer Länge beziehungsweise ihrer Höhe nach angeordnet waren, und es gab wunderbare kolorierte Karten, sogar von den entlegensten, kaum erst entdeckten Erdteilen, deren winzige Beschriftung, die mir, weil ich sie nicht anders als die frühen Kartographen die Welt, erst teilweise entziffern konnte, mir alles an Geheimnissen nur Ausdenkbare zu enthalten schien » (p. 239-242).

est une construction de l'esprit. Sont ainsi établies des relations de contiguïté entre des éléments que les distances les plus grandes séparent sur terre.

240



Atlas présenté dans *Vertiges* (p. 196-197/240-241)

Sur le dessin s'exprime la nature de la relation de contiguïté qui sous-tend la poétique sebaldivienne du déplacement. Pour que des éléments entretiennent une relation de voisinage, il n'est pas nécessaire qu'ils se situent physiquement à proximité l'un de l'autre. Le principe qui ordonne un texte – qu'il soit d'ordre argumentatif ou relève de l'association libre – est à même de créer une configuration où ils se côtoient. Elle est de nature spatiale en raison de la prééminence que l'auteur accorde aux relations de voisinage, au déploiement spatial de son écriture par la disposition d'images. L'ancrage du principe d'écriture dans une appréhension géographique génère l'établissement de relations métonymiques.

Produire une carte n'équivaut pas à restituer une image. Cartographe revient à établir de nouvelles relations spatiales. La différence fondamentale qui s'instaure entre cartographie et reproduction est définie très clairement par Deleuze et Guattari en vue d'éclairer la distinction qu'ils tracent entre la logique de l'arbre et celle de la racine :

Toute la logique de l'arbre est une logique du calque et de la reproduction. [...] Elle consiste à décalquer quelque chose qu'on se donne tout fait, à partir d'une structure qui surcode ou d'un axe qui supporte. L'arbre articule et hiérarchise des calques, les calques sont comme les feuilles de l'arbre.

[...] La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. [...]. Elle fait elle-même partie du rhizome. La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications¹²⁴.

La carte détient une forte valeur heuristique en raison des connexions qu'elle ne cesse d'établir. La présence, dans un texte de Sebald, d'un atlas dont la capacité à mettre en relation est manifeste, ne fait que corroborer de manière emblématique l'hypothèse d'un fonctionnement spatial et dynamique de cette écriture fondée sur le réseau. Que cette séquence inscrive de surcroît le nom de l'ouvrage de Borges en filigrane relève de la poésie de la coïncidence. La saturation de certains lieux du texte est d'ailleurs l'illustration même de ce type de fonctionnement, et la carte est investie dans le passage d'un rôle nodal certain. En effet, l'enfant se plonge dans l'atlas au moment où son grand-père joue aux *cartes* :

« souvent je l'accompagnais aussi à l'*Alpenrose* et restais devant mon sirop de framboise pendant qu'ils battaient les cartes, coupaient, donnaient, jouaient, ramassaient, comptaient et battaient de nouveau »¹²⁵.

À deux générations d'écart, ils se livrent à la même activité : ils jouent aux cartes. L'un comme l'autre, ils sont absorbés dans la contemplation du renouvellement incessant des configurations. L'insistance avec laquelle la distribution des cartes est décrite n'est pas fortuite. La polysémie du terme rejoint en effet un souvenir d'enfance que Sebald relate dans le texte qu'il a écrit à l'occasion de l'inauguration de la maison de la littérature à Stuttgart. Avant de confier sa passion pour les cartes et les atlas, nourrie depuis l'enfance, l'écrivain retrace certaines images de son enfance dans l'immédiat après-guerre. Il se souvient d'un jeu commandé sur catalogue, un jeu des sept familles sur les villes allemandes par lequel il associe aux toponymes inconnus (Worms, Wuppertal) ce qui est dessiné sur la carte¹²⁶. Il s'agit d'un jeu de cartes au double sens du terme. L'enfant joue aux cartes comme le grand-père de *Vertiges*, mais il joue aussi déjà avec les cartes géographiques. Or c'est avec ce jeu que, conjointement, il apprend à lire et découvre sa passion de la topographie. D'emblée, l'écrit et la carte ont partie liée dans l'imaginaire sebaldien, et cette union indéfectible s'exprime dans sa poésie. C'est à une variante du jeu de cartes que se livre Jacques Austerlitz avec des photographies – comme l'écrivain Sebald avec ses

124 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome*, op. cit., introduction p. 36-38.

125 *Vertiges*, p. 195. « Oft begleitete ich den Großvater in die *Alpenrose*, [...] und saß mit einem Himbeerwasser dabei, wenn die Karten gemischt, abgehoben, ausgeteilt, ausgespielt, zur Seite gelegt, gezählt und von neuem gemischt wurden » (p. 239).

126 « Une tentative de restitution », dans *Campo Santo*, p. 231-232 (p. 240-241).

fiches. Par ses textes, il dresse des cartes, conçoit des atlas, au lieu de chercher à produire un calque du monde, et établit un lien entre carte géographique, jeu de cartes et carte postale ou photographie. La vue d'un lieu ne correspond plus, dès lors, à un calque, mais s'inscrit dans un atlas personnel qui reconfigure la réalité. C'est ainsi que se comprend la valeur prédictive, intimement liée à la vie subjective, du jeu de patience photographique, dont Walter Benjamin a tracé les contours dans un de ses écrits autobiographiques :

Il y a des gens qui croient trouver la clé de leur destinée dans l'hérédité, d'autres dans l'horoscope, d'autres encore dans leur éducation. Moi-même je crois que, si je pouvais la feuilleter aujourd'hui encore une fois, ma collection de cartes postales m'apporterait beaucoup de lumières sur la vie que j'ai eue par la suite¹²⁷.

127 Walter Benjamin, « Chronique berlinoise », trad. C. Jouanlanne et J.-F. Poirier, dans *Écrits autobiographiques*, Paris, Christian Bourgois, 1990, p. 241-328, cit. p. 298 (« Berliner Chronik », dans *Gesammelte Schriften*, éd. R. Tiedemann et H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985, t. VI, p. 465-519, réf. p. 500).

BIBLIOGRAPHIE

Pour une bibliographie complète, on se reportera à Joe Catling et Richard Hibbitt (dir.), *Saturn's Moons. W.G. Sebald – A Handbook*, London, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2011, p. 446-658, qui comprend aussi bien la totalité des textes et entretiens publiés par Sebald que la littérature critique sur l'auteur.

La présente bibliographie mentionne les ouvrages de Sebald et leur traduction en français. Ne sont mentionnés que les articles et les entretiens cités dans cet ouvrage. La liste des ouvrages sur Sebald a été actualisée, bien que l'étude présentée ne se réfère qu'à ceux qui étaient disponibles en 2007. Quant aux articles, ne sont mentionnés que ceux qui sont cités dans le corps de l'étude.

PUBLICATIONS DE W.G. SEBALD PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE

Livres

Textes originaux

- Sauf mention contraire, les textes suivants ont paru chez Fischer, Frankfurt a.M.
- Carl Sternheim Kritiker und Opfer der Wilhelminischen Ära*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, Kohlhammer, 1969.
- (trad.) Evans, Richard J., *Sozialdemokratie und Frauenemanzipation im deutschen Kaiserreich*, Berlin, Dietz, 1979.
- Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*, Stuttgart, Klett, 1980.
- Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichische Literatur von Stifter bis Handke* [1985], 1994.
- Nach der Natur. Ein Elementargedicht* [1988], 1995.
- (dir.) *A radical stage. Theatre in Germany in the 1970s and 1980s*, Oxford, Berg, 1988.
- Schwindel. Gefühle* [1990], 1994.
- Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur* [1991], 1995.
- Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen* [1992], 1994.
- Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt* [1995], 1997.
- Logis in einem Landhaus* [1998], 2000.

Sauf mention contraire, les textes suivants ont paru chez Carl Hanser, München/Wien.

Luftkrieg und Literatur, 1999.

Austerlitz, 2001.

Avec Tess Jaray (images), *For Years Now. Poems*, London, Short books, 2001.

Avec Jan Peter Tripp (images), *Unerzählt. 33 Texte und 33 Radierungen*, 2003.

Campo Santo, éd. S. Meyer, 2003.

Über das Land und das Wasser. Ausgewählte Gedichte 1964-2001, éd. S. Meyer, 2008.

Traductions françaises

Sauf mention contraire, ces ouvrages ont paru aux éditions Actes Sud, dans la collection « Lettres allemandes », et dans une traduction de P. Charbonneau.

Les Émigrants. Quatre récits illustrés [1999], coll. « Babel », 2000.

Les Anneaux de Saturne, trad. B. Kreiss, 1999.

Vertiges, 2001.

Austerlitz, 2002.

362 *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, 2004.

Séjours à la campagne, 2005.

D'après nature. Poème élémentaire, trad. en collab. avec S. Muller, hors collection, 2007.

Campo Santo, trad. en collab. avec S. Muller, 2009.

Article cité

« Europäische Peripherien », dans J. Wertheimer (dir.), *Suchbild Europa – künstlerische Konzepte der Moderne*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1995, p. 65-67.

Entretiens cités

Recueil : plusieurs entretiens en anglais ont été réunis et sont désormais disponibles en français :

SCHWARTZ, Lynne Sharon (dir.), *The Emergence of Memory: Conversations with W.G. Sebald von Winfried Georg Sebald*, New York, Seven Stories Press, 2007.

— (dir.), *L'Archéologue de la mémoire*, trad. D. Chartier et P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2009.

Entretiens parus dans la presse :

ANGIER, Carole, « Who is W.G. Sebald? Germany's most interesting contemporary writer lives in Norfolk », *The Jewish Quarterly*, 1996-1997, p. 10-14, repris dans L.S. Schwartz (dir.), *The Emergence of Memory: Conversations with W.G. Sebald*, New York, Seven Stories Press, 2007, p. 63-76 [« Qui est W.G. Sebald ? », dans L.S. Schwartz (dir.), *L'Archéologue de la mémoire*, trad. D. Chartier et P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2009, p. 65-79].

BOEDECKER, Sven, « Mit der Schnauze am Boden », *Stuttgarter Zeitung*, 5 janvier 1996, p. 40.

CUOMO, Joe, « The Meaning of Coincidence – An Interview with the Writer W.G. Sebald », entretien du 13 mars 2001, *The New Yorker online only*, site internet

- consulté le 4 juin 2003, http://www.newyorker.com/online/content/?o10903on_onlineonly01, repris dans L.S. Schwartz (dir.), *The Emergence of Memory: Conversations with W.G. Sebald*, New York, Seven Stories Press, 2007, p. 93-118 [« Conversation avec W.G. Sebald », dans L.S. Schwartz (dir.), *L'Archéologue de la mémoire*, trad. D. Chartier et P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2009, p. 93-119].
- DIETSCHREIT, Frank, « Horter des Weggeworfenen », *Der Tagesspiegel*, 16 février 1996, p. 21.
- HAGE, Volker, « Ich fürchte das Melodramatische », *Der Spiegel*, n° 11, 12 mars 2001, p. 228-234.
- , « Volker Hage im Gespräch mit W.G. Sebald », *Akzente*, février 2003, p. 35-50 [repris sous le titre « Hitlers pyromanische Fantasien », dans V. Hage, *Zeugen der Zerstörung*, Frankfurt a.M., Fischer, 2003, p. 259-279].
- KUNISCH, Hans-Peter, « Die Melancholie des Widerstands », *Süddeutsche Zeitung*, 5 avril 2001, p. 20.
- LÖFFLER, Sigrid, « Wildes Denken », dans F. Loquai (dir.), *W.G. Sebald*, Eggingen, Isele, 1997, p. 135-137.
- MCCRUM, Robert, « Characters, Plot, Dialogue? That's not Really my Style... », *The Observer Review*, 7 juin 1998, p. 17.
- PRALLE, Uwe, « Mit einem kleinen Strandspaten Abschied von Deutschland nehmen », *Süddeutsche Zeitung*, 22-23 décembre 2001, p. 16.
- SIEDENBERG, Sven, « Anatomie der Schwermut », *Rheinischer Merkur*, n° 16, 19 avril 1996, p. 3.
- W.G. SEBALD et Gordon TURNER, « Introduction and Transcript of an Interview Given by Max Sebald » [entretien du 12 juillet 1998], dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 21-29.

LITTÉRATURE CRITIQUE SUR L'ŒUVRE DE W.G. SEBALD

Livres consacrés à l'œuvre de W.G. Sebald

Monographies

- AGAZZI, Elena, *La grammatica del silenzio*, Roma, Artemide, 2007.
- BAUMGÄRTEL, Patrick, *Mythos und Utopie: Zum Begriff der «Naturgeschichte der Zerstörung» im Werk W.G. Sebalds*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 2010.
- BLACKLER, Deane, *Reading W.G. Sebald: Adventure and Disobedience*, Rochester/N.Y., Camden House, 2007.
- CARRÉ, Martine, *Le Retour de l'auteur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2008.
- DISTLER, Anton, *Kein Verstehen ohne fundamentale Ontologie: Eine philosophische Analyse des Werks von W.G. Sebald aufgrund der «existentiellen Psychoanalyse» Jean-Paul Sartres*, Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann, 2008.

- EGGERS, Christoph, *Das Dunkel durchdringen, das uns umgibt: Die Fotografie im Werk von W.G. Sebald*, Frankfurt a.M./Berlin/Bern, Peter Lang, 2011.
- FUCHS, Anne, *Die Schmerzesspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Köln/Weimar/Wien, Böhlau, 2004.
- HUTCHINSON, Ben, *W.G. Sebald - Die dialektische Imagination*, Berlin, Walter de Gruyter, 2009.
- KLIMKE, Christoph A., *W.G. Sebald und der Film*, Frankfurt a.M./Berlin/Bern, Peter Lang, 2011.
- LONG, J.-J., *W.G. Sebald: Image, Archive, Modernity*, Columbia, Columbia University Press, 2008.
- MCCULLOH, Mark R., *Understanding W.G. Sebald*, Columbia, University of South California, 2003.
- MOSBACH, Bettina, *Figurationen der Katastrophe. Ästhetische Verfahren in W.G. Sebalds Die Ringe des Saturn und Austerlitz*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2008.
- ÖHLSCHLÄGER, Claudia, *Beschädigtes Leben. Erzählte Risse. W.G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*, Freiburg i.B./Berlin/Wien, Rombach, 2006.
- PIC, Muriel, *W.G. Sebald – L'image papillon*, Dijon, Les presses du réel, 2009.
- SCHLEY, Fridolin, *Kataloge der Wahrheit, zur Inszenierung von Autorschaft bei W.G. Sebald*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2012.
- SCHEDDEL, Susanne, « *Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?* ». *Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W.G. Sebald*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.
- SCHÜTTE, Uwe, *W.G. Sebald, Einführung in Leben und Werk*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2011.
- SEILER, Alex, « *Als hätten die Bilder selbst ein Gedächtnis* », zu *Bedeutung und Funktion von Bildern in W.G. Sebalds «Austerlitz»*, Saarbrücken, VDM Müller, 2008.
- SEITZ, Stephan, *Geschichte als bricolage - W.G. Sebald und die Poetik des Bastelns*, Göttingen, V&R unipress, 2011.
- Ouvrages comparatistes**
- CALZONI, Raul, *Walter Kempowski, W.G. Sebald e i tabù della memoria collettiva tedesca*, Pasian di Prato, Campanotto, 2005.
- CAMPOS, Lucie, *Fictions de l'après : Coetzee, Kertész, Sebald. Temps et contretemps de la conscience historique*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- CARRIÓN, Jorge Madrid, *Viaje contra espacio : Juan Goytisolo y W.G. Sebald*, Madrid/ Frankfurt a.M, Iberoamericana/Vervuert, 2009.
- CONANT, Chloé, *La Littérature, la photographie, l'hétérogène. Études d'interactions contemporaines*, thèse dactylographiée, Limoges, 2003.
- JOHANNSEN, Anja K., *Kisten Krypten Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W.G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller*, Bielefeld, Transcript, 2008.

- KAWASHIMA, Kentaro, *Autobiographie und Photographie nach 1900, Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes, Sebald*, Bielefeld, Transcript, 2011.
- POLSTER, Heike, *The Aesthetics of Passage: The Imag(in)ed Experience of Time in Thomas Lehr, W.G. Sebald, and Peter Handke*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009.
- RITTE, Jürgen, *Endspiele: Geschichte und Erinnerung bei Dieter Forte, Walter Kempowski und W.G. Sebald*, Berlin, Matthes & Seitz, 2009.
- SANTNER, Eric L., *On Creaturely Life, Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago/London, University of Chicago Press, 2006.
- SCHAUER, Hilda, *Postmoderne Erzählweisen aus kulturwissenschaftlicher Sicht: Studien zu Sten Nadolny, Christoph Ransmayr, W. G. Sebald und Urs Widmer*, Berlin, wvb, 2010.
- VON STEINAECKER, Thomas, *Literarische Foto-Texte: zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds*, Bielefeld, Transcript, 2007.
- SCHÖNTHALER, Philipp, *Negative Poetik: Die Figur des Erzählers bei Thomas Bernhard, W.G. Sebald und Imre Kertész*, Bielefeld, Transcript, 2011.
- TENNSTEDT, Antje, *Annäherung an die Vergangenheit bei Claude Simon und W.G. Sebald am Beispiel von Le Jardin des Plantes, Die Ausgewanderten und Austerlitz*, Freiburg i.B./Berlin, Rombach, 2007.
- WOHLLEBEN, Doren, *Schwindel der Wahrheit. Ethik und Ästhetik der Lüge in Poetik-Vorlesungen und Romanen der Gegenwart: Ingeborg Bachmann, Reinhard Baumgart, Peter Bichsel, Sten Nadolny, Christoph Ransmayr, W.G. Sebald, Hans-Ulrich Treichel*, Freiburg i.B./Berlin, Rombach, 2005.
- WROBEL, Dieter, *Postmodernes Chaos – Chaotische Postmoderne. Eine Studie zu Analogien zwischen Chaostheorie und deutschsprachiger Prosa der Postmoderne*, Bielefeld, Athesis, 1997.

Ouvrages collectifs et numéros spéciaux de revues

- Europe*, n° 1009, mai 2013.
- Face à Sebald*, Paris, Inculte, 2011.
- ANDERSON, Mark (dir.), *The Germanic Review*, n° 3, 2004.
- ARNOLD, Heinz Ludwig (dir.), *W.G. Sebald, Text + Kritik*, n° 158, 2003.
- ATZE, Marcel et Franz LOQUAI (dir.), *Sebald. Lektüren.*, Eggingen, Isele, 2005.
- BÜLOW, Ulrich von, Heike GFREEREIS et Ellen STRITTMATTER (dir.), *Wandernde Schatten. W.G. Sebalds Unterwelt*, Marbach a. Neckar, Deutsche Schillergesellschaft, 2008.
- CATLING, Jo et Richard HIBBITT (dir.), *Saturn's moons: W.G. Sebald, A Handbook*, London, Modern Humanities Research Association and Maney Publ., 2011.
- DENHAM, Scott et Mark McCULLOH (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006.
- ELSAGHE, Yahya, Luca LIECHTI et Oliver LUBRICH (dir.), *W.G. Sebald*, Darmstadt, WBG, 2012.

- FISCHER, Gerhard (dir.), *W.G. Sebald, Schreiben ex patria - Expatriate writing*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009.
- FUCHS, Anne et J.J. LONG (dir.), *W.G. Sebald and the Writing of History*, Würzburg, Königshausen & Naumann, 2007.
- GÖRNER, Rüdiger (dir.), *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W.G. Sebald*, München, Iudicium Verlag, 2005.
- HEIDELBERGER-LEONARD, Irene et Mireille TABAH (dir.), *W.G. Sebald: Intertextualität und Topographie*, Münster, LIT, 2008.
- KÖPF, Gerhard (dir.), *Mitteilungen über Max. Marginalien zu W.G. Sebald*, Oberhausen, Laufen, 1998.
- KRÜGER, Michael (dir.), *W.G. Sebald zum Gedächtnis, Akzente*, n° 1, 2003.
- LONG, J.-J. et Anne WHITEHEAD (dir.), *A Critical Companion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.
- LOQUAI, Franz (dir.), *Far from Home: W.G. Sebald*, Bamberg, Otto-Friedrich Universität, 1995.
- (dir.), *W.G. Sebald*, Eggingen, Isele, 1997.
- LÜTZELER, Paul Michael et Stephan K. SCHINDLER, *W.G. Sebald, Gegenwartsliteratur* 2006.
- MARTIN Sigurd et Ingo WINTERMEYER, *Verschiebepbahnhöfe der Erinnerung: Zum Werk W.G. Sebalds*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.
- NIEHAUS, Michael et Claudia ÖHLSCHLÄGER (dir.), *Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2006.
- PATT, Lise (dir.) avec Christel DILLBOHNER, *Searching for Sebald: Photography after W.G. Sebald*, Los Angeles, ICI Press, 2007.
- VOGEL-KLEIN, Ruth (dir.), *W.G. Sebald. Mémoire. Transferts, Images, Recherches germaniques*, hors série n° 2, 2005.
- ZISSELSBERGER, Markus (dir.), *The Undiscover'd Country, W.G. Sebald and the Poetics of Travel*, Rochester, Camden House, 2010.
- Articles critiques cités**
- AEBISCHER-SEBALD, Gertrud et Ruth VOGEL-KLEIN, « Ein Fleckerlteppich », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 211-220.
- ALBES, Claudia, « Die Erkundung der Leere. Anmerkungen zu Sebalds *Die Ringe des Saturn* », *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 46, 2002, p. 279-305.
- ALIAGA-BUCHENAU, Ana-Isabel, « Presence and Absence of the Narrator in W.G. Sebald's *The Emigrants* », dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 141-155.
- ATZE, Marcel, « Bibliotheca Sebaldiana. W.G. Sebald – ein Bibliophile Eine Spekulation » (p. 228-243) et « Koinzidenz und Intertextualität. Der Einsatz von Prätexten in W.G. Sebalds Erzählung „All'estero" » (p. 151-175), dans F. Loquai (dir.), *W.G. Sebald*, Eggingen, Isele, 1997.

- , « „Wie Adler berichtet.“ Das Werk H.G. Adlers als Gedächtnisspeicher für Literatur (Heimrad Bäcker, Robert Schindel, W.G. Sebald) », *Text+Kritik*, 2004, 163, p. 17-30.
- , « W.G. Sebald und H.G. Adler. Eine Begegnung in Texten », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 87-97.
- BAILLY, Jean-Christophe, « Les lignes brisées de l'explorateur Sebald », *Libération*, 8 novembre 2007.
- BALES, Richard, « The Loneliness of the Long-Distance Narrator: The Inscription of Travel in Proust and W.G. Sebald », dans J. Conroy (dir.), *Cross-Cultural Travel*, New York, Peter Lang, 2003, p. 507-512.
- BALES, Richard, « "L'édifice immense du souvenir". Mémoire et écriture chez Proust et Sebald », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 129-137.
- BECK, John, « Reading Room: Erosion and Sedimentation in Sebald's Suffolk », dans J.J. Long et A. Whitehead (dir.), *A Critical Companion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 75-88.
- BELL, Anthea, « On Translating W.G. Sebald », dans R. Görner (dir.), *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W.G. Sebald*, op. cit., p. 11-18.
- CEUPPEN, Jan, « Realia. Konstellationen bei Benjamin, Barthes, Lacan – und Sebald », dans M. Niehaus et C. Öhlschläger (dir.), *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, op. cit., p. 241-258.
- CHARBONNEAU, Patrick, « Correspondance(s). Le traducteur et son auteur », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 193-210.
- COSGROVE, Mary, « Sebald for our Time: The Politics of Melancholy and the Critique of Capitalism in his Work », dans A. Fuchs et J.J. Long (dir.), *W.G. Sebald and the Writing of History*, Würzburg, Königshausen & Naumann, 2007, p. 91-110.
- COVINDASSAMY, Mandana, « Trois anneaux de Saturne : Chateaubriand, Borges et Thomas Browne. Itération des références textuelles et production du sens », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 157-172.
- , « Plurilinguisme et multimédialité dans l'œuvre de W.G. Sebald », *Études Germaniques*, n° 62, janvier-mars 2007, p. 251-263.
- , « Du lien entre l'intime et le politique dans l'œuvre de W.G. Sebald » dans F. Baillet et A. Regnaud (dir.), *L'Intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains*, Paris, Michel Houdiard, 2011, p. 186-195 et dans *Le Texte étranger* : <http://www2.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/8/covindassamy.html>.
- , « Présences brutes de l'instantané. W.G. Sebald lecteur d'Alexander Kluge et Klaus Theweleit », *Genèses de Textes*, n° 5, « Images, reproduction, texte / Bild, Abbild, Text », dir. F. Lartillot et A. Pfabigan, 2012, p. 45-63.

- et Géraldine DJAMENT-TRAN, « Cartographier les *Anneaux de Saturne*, une gageure pour la cartographie et la théorie littéraire », dans V. Maleval, M. Picker et F. Gabaude, *Géographie poétique et cartographie littéraire*, Limoges, PULIM, 2012, p. 201-213.
- DARBY, David, « Landscape and Memory », dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 265-277.
- DENNELER, Iris, « Am Anfang A. Spuren und Familienähnlichkeiten in W.G. Sebalds Werk », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 139-156.
- DUNKER, Axel, « „Phantomsschmerzen“: Metonymische Diskurse in W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten* », dans S. Feuchert (dir.), *Flucht und Vertreibung in der deutschen Literatur*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 2001, p. 299-316.
- ELSAGHE, Yahya, « W.G. Sebalds *Austerlitz* als Beitrag zum deutsch-jüdischen Kulturdialog », dans Jean-Marie Valentin (dir.), *Akten des XI. Kolloquiums Paris 2005 der Internationalen Vereinigung für Germanistik*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 241-246.
- FUCHS, Anne, « „Phantomspuren“: zu W.G. Sebalds Poetik der Erinnerung in *Austerlitz* », *German Life and Letters*, n° 56, 2003, p. 281-298.
- FURST, Lilian R., « Realism, Photography, and Degrees of Uncertainty », dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 219-229.
- GASSELEDER, Klaus, « Erkundungen zum Prätext der Luisa-Lanzberg-Geschichte aus W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten*. Ein Bericht », dans M. Atze et F. Loquai (dir.), *Sebald. Lektüren.*, Eggingen, Isele, 2005, p. 157-175.
- GARLOFF, Katja, « Moments of Symbolic Investiture in W.G. Sebald's *Austerlitz* », dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 157-169.
- HEIDELBERGER-LEONARD, Irene, « Melancholie als Widerstand. Laudatio anlässlich der Verleihung des Heine-Preises an W.G. Sebald am 13. Dezember 2000 in Düsseldorf », *Akzente*, n° 48, avril 2001.
- HUTCHINSON, Ben, « Die Leichtigkeit der Schwermut », *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, n° 50, 2006, p. 457-477.
- ISENSCHMID, Andreas, « Melencolia », dans F. Loquai (dir.), *W.G. Sebald*, Eggingen, Isele, 1997.
- KASTURA, Thomas, « Geheimnisvolle Fähigkeit zur Transmigration. W.G. Sebalds interkulturelle Wallfahrten in die Leere », *Arcadia*, 1996, p. 197-216.
- KLEBES, Martin, « Sebald's Pathographies », dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 65-75.
- KRÜGER, Michael, « Der Heimatschriftsteller. W.G. Sebalds „Austerlitz“ », dans Deutsches Literaturarchiv Marbach, *Denkbilder und Schaustücke. Das Literaturmuseum der Moderne*, Stuttgart, Deutsche Schillergesellschaft, 2006, p. 164-167.

- KUHN, Irène et Sibylle MULLER, « Traducteur-bricoleur. W.G. Sebald à Strasbourg : la question de la traduction », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 187-191.
- LENNON, Patrick, « An Intertextual Approach to W.G. Sebald and Laurence Sterne », dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 91-104.
- LEONE, Massimo, « Literature, Travel and Vertigo », dans J. Conroy (dir.), *Cross-Cultural Travel*, New York, Peter Lang, 2003, p. 513-522.
- LÖFFLER, Sigrid, « Melancholie ist eine Form des Widerstands », *Text+Kritik*, n° 158, 2003, p. 103-111.
- LONG, Jonathan J., « Disziplin und Geständnis. Ansätze zu einer Foucaultschen Sebald-Lektüre », dans M. Niehaus et C. Öhlschläger (dir.), *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2006.
- NIEHAUS, Michael, « No Foothold. Institutions and Buildings in W.G. Sebald's Prose », dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 315-333.
- ÖHLSCHLÄGER, Claudia, « Unschärfe. Schwindel. Gefühle. », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 11-23.
- , « Der Saturnring oder Etwas vom Eisenbau », dans Michael Niehaus et Claudia Öhlschläger (dir.), *Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2006, p. 189-204.
- PESNEL, Stéphane, « „Der Schauder der Heimatlosigkeit, der über das Feld des Exils weht” », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 65-86.
- PFEIFFER, Peter C., « Korrespondenz und Wahlverwandschaft: W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn* », *GegenwartsLiteratur*, 2003, p. 226-244.
- PRAGER, Brad, « Sebald's Kafka », dans S. Denham et M. McCulloh, *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 105-125.
- REINICKE, Angela, « Authenticity, Truth and the Other in B. Wilkormirski's *Bruchstücke* and W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten* », dans E. Caldicott et A. Fuchs (dir.), *Cultural Memory. Essays on European Literature and History*, Bern, Peter Lang, 2003, p. 85-97.
- ROVAGNATI, Gabriella, « Das unrettbare Venedig des W.G. Sebald », dans Marcel Atze et Franz Loquai (dir.), *Sebald. Lektüren.*, p. 143-156.
- RUTSCHKY, Michael, recension d'*Austerlitz*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30 mars 2001.
- SHEPPARD, Richard, « Dexter – Sinister », *Journal of European Studies*, 2005, p. 419-463.
- SILL, Oliver, « Aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden », *Poetica*, 1997, p. 596-623.

STEINMANN, Holger, « Zitatuinen unterm Hundstern », dans M. Niehaus et C. Öhlschläger (dir.), *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2006, p. 145-156.

TENNSTEDT, Antje dans « L'illusion d'une communication orale dans *Die Ausgewanderten* (1992) et *Austerlitz* (2001) de W.G. Sebald », *Cahiers d'études germaniques* n° 47, 2004, p. 33-43.

VOGEL-KLEIN, Ruth, « Détours de la mémoire. La représentation de la Shoah dans la nouvelle Max Aurach de W.G. Sebald », dans F. Rétif (dir.), *L'Indicible dans l'espace franco-germanique au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 154-174.

—, « Rückkehr und Gegen-zeitigkeit », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 99-115.

WILLIAMS, Arthur, « „Das korsakowsche Syndrom“ : Remembrance and Responsibility in W.G. Sebald », dans H. Schmitz (dir.), *German Culture and the Uncomfortable Past: Representations of National Socialism in Contemporary Germanic Literature*, Aldershot, Ashgate, 2001, p. 65-83.

370

WOHLLEBEN, Doren, « Effet de flou. Unschärfe als literarisches Mittel der Bewahrheitung in W.G. Sebalds *Schwindel. Gefühle* », dans M. Niehaus et C. Öhlschläger (dir.), *Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2006, p. 127-143.

ZILCOSKY, John, « Sebald's Uncanny Travel: The Impossibility of Getting Lost », dans J.J. Long et A. Whitehead (dir.), *A Critical Companion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 102-120.

ZUCCHI, Matthias, « Linguistische Anmerkungen zum Sprachstil W.G. Sebalds », *Sinn und Form*, nov.-déc. 2004, p. 841-850.

Sites internet

Des lecteurs passionnés tiennent des sites qui sont de véritables mines d'information.

Site francophone : <http://norwitch.wordpress.com/>

Site germanophone : <http://www.wgsebald.de/>

Site anglophone : <http://sebald.wordpress.com/>

OUVRAGES THÉORIQUES ET CRITIQUES GÉNÉRAUX CITÉS

Rhétorique à Herennius, trad. G. Achart, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

ADLER, H.G., *Theresienstadt 1941-1945: Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft. Geschichte, Soziologie, Psychologie*, Tübingen, Mohr, 1955.

ARISTOTE, *Problèmes*, trad. P. Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992.

BÄR, Jochen A., « Pathos », dans G. Ueding (dir.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, t. VI, 1994, p. 689-717.

- BARRASCH, Mosche, « Bild, Bildlichkeit », dans G. Ueding (dir.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1994, t. II, p. 10-30.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, Paris, Gallimard, 1978.
- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, 1975.
- , *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Le Seuil, 1984.
- , *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 2002, t. V.
- BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1963.
- , *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller et A. Hirt, Paris, Flammarion, 1985.
- VON BRAUN, Christina, *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*, Zürich/München, Pendo, 2001.
- VON BÜLOW, Ulrich, Heike GFREREIS et Ellen STRITTMATTER (dir.), *Wandernde Schatten. W.G. Sebalds Unterwelt*, Marbach a.Neckar, Deutsche Schillergesellschaft, 2008.
- BURTON, Robert, *The Anatomy of Melancholy, what it is, with all the Kinds, Causes, Symptomes, Prognostics, and Several Cures of it. In Three Partitions. By Democritus Junior*, London, J.&E. Hodson, 1804.
- CAILLOIS, Roger, *Les Jeux et les Hommes* [1958], Paris, Gallimard, 1967.
- CALVINO, Italo, *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrhundert*, trad. B. Kroeber, München/Wien, Carl Hanser Verlag, 1991.
- CERTEAU, Michel de, *L'Écriture de l'histoire* [1975], Paris, Gallimard, 2002.
- CICÉRON, *De Finibus*, trad. J. Martha, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- CLAIR, Jean, *Mélancolie : génie et folie en Occident (en hommage à Raymond Klibansky, 1905-2005)*, Paris/Berlin, RMN-Gallimard/Staatliche Museen zu Berlin, 2005.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.
- , *Kafka. Für eine kleine Literatur*, trad. B. Kroeber, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1976.
- , *Rhizome. Introduction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1976.
- DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.
- D'IORIO, Paolo et FERRER, Daniel (dir.), *Bibliothèques d'écrivains*, Paris, CNRS Éditions, 2001.
- EGGS, Ekkehard, « Metapher » (p. 1099-1183) et « Metonymie » (p. 1196-1223), dans G. Ueding (dir.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1994, t. V.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- , *L'Ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971.

- , *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1977.
- , « Des espaces autres », conférence donnée le 14 mars 1967, dans *Dits et écrits II* [1994], D. Defert et F. Ewald (dir.) avec la coll. de J. Lagrange, Paris, Gallimard, 2004.
- FREUD, Sigmund, *Studienausgabe*, Frankfurt a.M., Fischer, 1970, t. IV, *Psychologische Schriften*, 1972, t. II, *Die Traumdeutung*, 1975, t. III, *Psychologie des Unbewußten*.
- , *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard, 1985.
- , *Ceuvres complètes*, Paris, PUF, 1988, t. XIII.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982.
- GOLDSCHMIDT, Victor, *Le Système stoïcien et l'idée de temps* [1953], Paris, Vrin, 1969.
- GROTZ, Stephan, *Vom Umgang mit Tautologien*, Hamburg, Meiner, 2000.
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Le Seuil, 2003.
- HELBIG, Jörg, *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*, Heidelberg, Winter, 1996.
- HIRZEL, Rudolf, *Der Dialog. Ein literarhistorischer Versuch*, Leipzig, 1895.
- ISER, Wolfgang, *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1991.
- KELLER, Hiltgart L., *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst* [1968], Stuttgart, Reclam, 1987.
- KJAERSTADT, Jan et Jon FOSSE, « Metapher und Metonymie. Ein Briefwechsel », *Schreibheft*, n° 48, 1996, p. 15-28.
- KLIBANSKY, Raymond, PANOFKY, Erwin, SAXL, Fritz, *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, trad. F. Durand-Bogaert et L. Evrard, Paris, Gallimard, 1989.
- KRISTEVA, Julia, *Semeiotike*, Paris, Le Seuil, 1969.
- LAËRCE, Diogène, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, Paris, LGF, 1999.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.
- LEPENIES, Wolf, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1969.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage* [1962], Paris, Pocket, 1990.
- LOUVEL, Liliane, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.
- LYOTARD, Jean-François, *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 1993.
- MÉAUX, Danièle et Jean-Bernard VRAY, *Traces photographiques, Traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2004.
- MONK, Ray, *Wittgenstein. Le Devoir de génie*, trad. A. Gerschenfeld, Paris, Odile Jacob, 1993.
- Nora, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire* [1984, 1986, 1992], Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997.
- PANOFKY, Erwin et Fritz SAXL, *Dürers „Melencolia I“. Eine Quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig, Studien der Bibliothek Warburg, B.G. Teubner, 1923.
- PAULS, Alan, *Le Facteur Borges*, trad. V. Raynaud, Paris, Christian Bourgois, 2006.

- PEIRCE, Charles, *Écrits sur le signe*, Paris, Le Seuil, 1978.
- PÉRENNEC, Marie-Hélène, « Les techniques du discours rapporté dans la nouvelle d'I. Bachmann *Simultan* », dans G. Gréciano et G. Kleiber (dir.), *Systèmes interactifs. Mélanges en l'honneur de Jean David, Recherches linguistiques XVI*, Metz, Université de Metz, 1992, p. 323-333.
- RAMBAUD, Michel, *L'Art de la déformation historique dans les Commentaires de César*, Paris, Les Belles Lettres, 1952.
- ROSIER, Laurence, *Le Discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, Paris/Bruxelles, éditions Duculot, 1999.
- SONTAG, Susan, *Sous le signe de Saturne*, trad. B. Legars avec P. Blanchard et S. Sontag, Paris, Le Seuil, 1985.
- , *Under the Sign of Saturn*, London, Writers and Readers Publishing, 1983.
- SCHREBER, Daniel Paul, *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, Samuel M. Weber (dir.), Frankfurt a. M./Berlin/Wien, Ullstein, 1973.
- SCHWITALLA, Johannes, *Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung*, Berlin, Erich Schmidt, 1997.
- STAROBINSKI, Jean, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, 1982.
- STEINLECHNER, Gisela, *Über die Ver-rückung der Sprache*, Wien, W. Braumüller, 1989.
- STRAUCH, Gérard, « Problèmes et méthodes de l'étude linguistique du Style Indirect Libre », *Tradition et Innovation. Littérature et paralittérature*, Paris, Didier, 1975.
- TELLENBACH, Hubert, *Melancholie: Problemgeschichte, Endogenität, Typologie, Pathogenese, Klinik*, Berlin, Heidelberg, New York, Springer, 1983.
- WELSCH, Wolfgang, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin, Akademie-Verlag, 1993.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus suivi de Investigations philosophiques*, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1961.
- , *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1971.
- , *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1989.
- , *Geheime Tagebücher 1914-1916*, Wien, Turia & Kant, 1991.
- WYSCHOGROD, Edith, *An Ethics of Remembering: History, Heterology and the Nameless Others*, Chicago, University of Chicago, 1998.

ŒUVRES LITTÉRAIRES CITÉES

- BENJAMIN, Walter, *Illuminationen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1961.
- , *Einbahnstraße*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1962.
- , *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985, t. VI.
- , « Chronique berlinoise », trad. C. Jouanlanne et J.-F. Poirier, dans *Écrits autobiographiques*, Paris, Christian Bourgois, 1990.
- , *Œuvres*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, t. II.

- , *Sens unique, précédé de Enfance berlinoise*, trad. J. Lacoste, Paris, 10/18, 2000.
- BROWNE, Thomas, *Hydriotaphia or Urn Burial* dans *The Works of Sir Thomas Browne*, London, Henry G. Bohn, 1852, t. III.
- , *The Works of Sir Thomas Browne*, London, Grant Richards, 1904.
- , *Religio Medici and other Writings of Sie Thomas Browne*, London/Toronto, Everyman's Library, 1928.
- , *The Garden of Cyrus* dans *The Prose of Sir Thomas Browne*, New York/London, Stuart Editions, 1968.
- , *Hydriotaphia ou Discours sur Les Urnes funéraires récemment découvertes dans le Norfolk* [1970], Paris, Édition du Promeneur, 2004.
- BORGES, Jorge Luis, *Borges el memorioso*, Mexico, 1982.
- , avec la collaboration de Margarita Guerrero, *Libro de los seres imaginarios, Obras completas en colaboración II*, Buenos Aires, Emecé, 1983.
- , *Le Livre des êtres imaginaires*, trad. F. Rosset, G. Estrada, Y. Péneau, Paris, Gallimard, 1987.
- , *Œuvres complètes*, éd. J.P. Bernès, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1993, t. II, 1999.
- CASANOVA, Giacomo, *Histoire de ma fuite des prisons de la République de Venise qu'on appelle Les Plombs écrite à Dux en Bohême l'année 1787*, Paris, Édition Bossard, 1922.
- , *Mémoires de J. Casanova de Seingalt écrits par lui-même*, t. IV, Paris, Éditions de La Sirène, 1926.
- CELAN, Paul, *Gesammelte Werke*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1983, t. III.
- , *Der Meridian: Endfassung – Entwürfe – Materialien*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1999.
- , *Le Méridien et autres proses*, trad. J. Launay, éd. bilingue, Paris, Le Seuil, 2002.
- CHATEAUBRIAND, François-René de, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, le Livre de Poche, 1973, t. I.
- CONRAD, Joseph, *A Personal Record*, London, Edinburgh/New York, Thomas Nelson & sons, s.d.
- , *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, t. III.
- , *The Collected Letters of Joseph Conrad, vol 3 (1903-1907)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Maximen und Reflexionen. Sämtliche Werke*, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 1993, t. XIII.
- , *Poésie et Vérité*, trad. P. du Colombier, Paris, Aubier, 1941.
- , *Dichtung und Wahrheit*, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 1986.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Sämtliche Werke kritische Ausgabe*, Bd. XXX, Frankfurt a.M., S. Fischer, 1982.
- JEAN PAUL, *Vorschule der Ästhetik*, Hamburg, Meiner, 1990.

- KAFKA, Franz, *Œuvres complètes*, trad. C. David, M. Robert et A. Vialatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. II.
- , *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt a.M., Fischer, 1970.
- MANDOSIO, Jean-Marc, *L'Effondrement de la Très Grande Bibliothèque nationale de France. Ses causes, ses conséquences*, Paris, Éditions de l'Encyclopédie des nuisances, 1999.
- MOSES, yr Arweinydd Mawr gan y parch, Wrecsam, Hughes A'I FAB, Cyhoeddwy, 1922.
- NABOKOV, Vladimir, *Speak, Memory. An Autobiography Revisited* [1967], London, Penguin books, 1987.
- WALSER, Robert, *Geschichten. Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985.
- WIESE, Heidi, *Unter den Straßen von Paris. Geschichte und Geschichten von Pariser Métro-Stationen*, Bielefeld, Münster, Neues Literaturkontor, 1995.

INDEX DES NOMS PROPRES

- A** _____
- Adorno, Theodor 180
- Aebischer-Sebald, Gertrud 170, 171, 172, 276
- Albes, Claudia 57, 158, 165, 261
- Angier, Carole 12, 70, 71
- Aristote 116, 244, 261, 300, 302, 304
- Astaire, Fred 269
- Attar, Farid Uddin 228, 334
- Atze, Marcel 104, 105, 175, 176, 182, 286, 293, 339
- Aucouturier, Michel 115, 117
- Auerbach, Frank 71, 270
- Augé, Marc 267, 268, 271, 272
- Augustin 116, 250
- B** _____
- Bachmann, Ingeborg 79, 105, 179
- Bakhtine, Mikhaïl 17, 19, 91, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 293
- Barthes, Roland 66, 72, 150, 195, 297
- Bell, Anthea 224, 227
- Benjamin, Walter 186, 195, 206, 242, 245, 250, 251, 252, 256, 257, 258, 288, 289, 290, 295, 300, 301, 302, 303, 304
- Bernhard, Thomas 11, 85, 287, 311
- Beyle, Henri (Stendhal) 11, 12, 40, 51, 52, 58, 59, 150, 151, 152, 195, 284, 327
- Borges, Jorges Luis 97, 214, 219, 220, 222, 223, 228, 229
- Braun, Christina von 318
- Braun, Volker 105
- Brockhaus 129, 170, 217, 224
- Browne, Sir Thomas 35, 96, 98, 99, 100, 101, 107, 161, 164, 219, 220
- Browne, William 163
- Buchholz, Quint 22, 23
- Büchner, Georg 180, 181
- Burton, Robert 230, 305, 355
- C** _____
- Caillois, Roger 318, 322
- Calvino, Italo 311

- Casanova, Giacomo 63, 142, 276, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 353
- Casares, Bioy 222, 223
- Casement, Roger 62, 63, 137, 138, 259, 338
- Caton 130
- Celan, Paul 180, 181, 182
- Certeau, Michel de 143, 146
- César 77
- Charbonneau, Patrick 7, 8, 12, 227, 267, 283, 334, 357
- Chateaubriand, François-René de 200, 201, 202, 203, 204, 205
- Cicéron 130
- Compagnon, Antoine 80, 86, 87, 88, 104, 111, 112, 114
- Conant, Chloé 175
- Conrad, Joseph 137, 138, 139, 140, 141, 142, 217, 246, 259, 264, 277, 314, 322, 338, 352
- Courbet, Gustave 32, 34
- D** _____
- Deleuze, Gilles 17, 30, 117, 123, 206, 207, 208, 209, 210, 229, 237, 240, 241, 243, 257, 278, 279, 280, 281, 294
- Denham, Scott 48, 54, 82, 166, 245, 331, 357
- Didi-Huberman, Georges 250
- Döblin, Alfred 10, 17, 25, 303, 304, 306, 331, 332
- Dostoïevski, Fedor Mikhaïlovitch 117
- Duden 281, 285, 341
- Duras, Marguerite 83
- E** _____
- Eggs, Ekkehard 262
- Elsaghe, Yahya 169, 212
- Enzensberger, Hans-Magnus 252
- F** _____
- FitzGerald, Edward 163, 178, 219, 221, 227, 228, 229, 254, 326, 334
- Foucault, Michel 59, 60, 61, 76, 112, 125, 127, 128, 164, 224, 252, 253, 297, 339, 356
- Freud, Sigmund 87, 206, 263, 267, 308, 309, 329, 330
- Fuchs, Anne 100, 123, 131, 145, 300, 356, 357, 359
- G** _____
- Garloff, Katja 269, 270
- Gasseleder, Klaus 104, 293
- Genette, Gérard 91
- Giotto di Bondone 235
- Goethe, Johann Wolfgang von 9, 10, 95, 271, 286, 300
- Görner, Rüdiger 224
- Goubard, Henri 279
- Graham, Cunninghame 138
- Graves, Robert 231
- Grillparzer, Franz 63
- Grimm 281
- Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von 49
- Guattari, Félix 17, 30, 123, 206, 207, 208, 209, 210, 237, 240, 241, 257, 278, 279, 280, 281, 294
- H** _____
- Hage, Volker 10, 14, 120, 146, 299, 358
- Hakim de Merv 223
- Hamburger, Michael 94, 163, 179, 227, 263, 264, 265, 270, 271, 273, 274, 289, 330, 331, 334
- Hebel, Johann Peter 11
- Helbig, Jörg 89, 109
- Herbeck, Ernst (Alexander) 27, 28, 29, 30, 36, 48, 49, 63, 73, 89, 152, 222, 278, 280, 332, 333

Hésiode 76
Hippocrate 304
Hoffmann, E.T.A. 329
Hofmannsthal, Hugo von 124, 290, 319,
358
Hölderlin, Friedrich 106, 179, 264, 330,
331, 333

I

Iser, Wolfgang 322

J

Jacobson, Dan 168, 179
Jaray, Tess 11
Jean, Paul 106, 107

K

Kafka, Franz 9, 11, 12, 17, 30, 40, 41, 73,
118, 131, 150, 151, 152, 153, 177, 209,
224, 230, 265, 269, 277, 278, 279, 280,
293, 294, 306, 315, 316, 332, 334, 284
Keller, Gottfried 11
Khayyâm, Omar 221, 227, 228, 229,
254, 334
Klibansky, Raymond 298, 301, 310, 311
Kluge, Alexander 10, 252
Kracauer, Siegfried 236
Kristeva, Julia 91, 106
Krüger, Michael 22, 23, 308

L

Lepénies, Wolf 304, 305, 308
Lévi-Strauss, Claude 19, 21, 25, 26, 27,
280
Littmann, Enno 229, 230
Llull, Ramon (Lulle, Raymond), 232
Long, J.J. 216, 300, 328, 339
Loquai, Franz 21, 104, 105, 109, 176,
286, 293
Louis II de Bavière 286
Louvel, Liliane 57

M

Maack, Ferdinand 124, 358
Magritte, René 59, 125, 126
Mandosio, Jean-Marc 132, 133, 134,
135, 136
Mann, Klaus 186
McCulloh, Mark R. 48, 54, 82, 166, 245,
310, 329, 331, 357
Méaux, Danièle 65
Meyer, Sven 11, 106, 313, 321
Milton, John 217
Moïse 38
Molière 305
Montaigne, Michel de 16, 221, 259

N

Nabokov, Vladimir 107, 108, 153, 196,
209, 236, 277, 332
Napoléon Ier 269
Napoléon III 269
Niehaus, Michael 195, 236, 271, 301,
303, 339
Nora, Pierre 268

O

Öhlschläger, Claudia 195, 197, 236, 253,
301, 303, 339

P

Panofsky, Erwin 301, 302, 310, 311
Patrocle 160, 198
Pauls, Alan 218, 225, 226
Peirce, Charles Sanders 62
Pepy, Samuel 152
Pérennec, Marie-Hélène 79, 80
Pfeiffer, Peter C. 290
Pisanello 52, 195
Platon 76, 77, 204
Prager, Brad 270
Pralle, Uwe 252, 275
Proust, Marcel 200, 280

R

Reinicke, Angela 123
 Rembrandt 57, 58, 220
 Resnais, Alain 131, 191, 194
 Richards, Ben 35, 189, 263, 308, 329
 Rosier, Laurence 76, 77, 80, 82, 83, 85
 Rousseau, Jean-Jacques 11, 82, 270
 Rovagnati, Gabriella 285, 286
 Russell, Bertrand 191, 192
 Ruysdael, Jacob van 57

S

Sarraute, Nathalie 83
 Saussure, Ferdinand de 71
 Saxl, Fritz 301, 302, 310, 311
 Schedel, Susanne 88, 89, 90, 105, 107,
 108, 109, 118, 119, 122, 146, 216
 Schiller, Friedrich von 235
 Schwitalla, Johannes 291
 Sciascia, Leonardo 150
 Sebald (saint) 238
 Sebald, W.G., *passim* 7, 9, 10, 12, 13, 18,
 21, 47, 48, 70, 75, 82, 86, 87, 105, 106,
 109, 122, 123, 146, 166, 171, 172, 176,
 187, 194, 195, 200, 204, 224, 227, 236,
 245, 250, 271, 275, 286, 297, 300, 301,
 307, 308, 310, 311, 329, 331, 337, 339,
 355, 357, 358
 Shakespeare, William 94, 105, 265
 Sholem, Gershom 250
 Sill, Oliver 107, 151
 Simon, Claude 51, 171, 172, 173
 Socrate 76
 Solar, Xul 232
 Sontag, Susan 301
 Starobinski, Jean 16
 Stendhal *Voir* Beyle, Henri

Sternheim, Carl 10, 331, 332
 Stifter, Adalbert 275, 332
 Swinburne, Algernon 219, 221, 228, 229,
 325, 326, 333

T

Tennstedt, Antje 122, 172
 Theweleit, Klaus 10, 14
 Tichborne, Chidiock 107
 Tripp, Jan Peter 11, 189, 192, 195, 204,
 205, 206, 230
 Tz'u-hsi 197, 326

V

Visconti, Luciano 286
 Vogel-Klein, Ruth 109, 170, 171, 187,
 194, 200, 227, 236, 250, 276, 339

W

Walser, Robert 11, 109, 127, 222, 236,
 277, 280
 Weiss, Peter 252
 Werfel, Franz 152
 Whitehead, Anne 216, 328
 Wiese, Heidi 268
 Wilde, Oscar 232
 Wittgenstein, Ludwig 19, 108, 110, 126,
 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192,
 193, 194
 Wohlleben, Doren 236, 317, 318, 319,
 322, 327
 Wyschogrod, Edith 123

Z

Ziolkowski, Theodore 109
 Zucchi, Matthias 281, 282, 284, 285,
 286, 287, 288, 292, 293

INDEX DES ŒUVRES DU CORPUS

- Austerlitz* 7, 9, 10, 11, 15, 32, 33, 34, 38, 39, 40, 42, 51, 52, 83, 84, 85, 89, 109, 110, 120, 122, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 143, 144, 145, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 208, 209, 212, 224, 233, 234, 241, 243, 244, 253, 254, 255, 256, 263, 268, 269, 270, 271, 273, 274, 275, 284, 287, 288, 308, 314, 315, 319, 320, 321, 323, 328, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 342, 357
- Les Anneaux de Saturne* 7, 35, 50, 56, 328
- Les Émigrants* 7, 11, 32, 67, 71, 232
- Vertiges* 8, 9, 10, 12, 15, 27, 33, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 48, 49, 51, 52, 62, 63, 73, 107, 109, 131, 150, 151, 153, 174, 175, 176, 178, 195, 211, 222, 225, 234, 235, 238, 239, 240, 241, 255, 258, 266, 271, 283, 284, 287, 293, 312, 315, 316, 319, 322, 323, 328, 330, 333, 334, 341, 342, 344

TABLE DES TABLEAUX

Tableau I. Présentation synthétique de la typologie des citations proposée par Susanne Schedel	90
Tableau II (a). Présentation synthétique de la typologie des citations : citations attribuées.....	93
Tableau II (b). Présentation synthétique de la typologie des citations : citations non attribuées.....	94
Tableau III. Premier exemple de correspondance entre un passage des <i>Anneaux de Saturne</i> et l'œuvre de Sir Thomas Browne	100
Tableau IV. Second exemple de correspondances entre un passage des <i>Anneaux de Saturne</i> et l'œuvre de Sir Thomas Browne	101
Tableau V. Correspondance entre les carnets de Luisa Lanzberg dans <i>Les Émigrants</i> et le texte original de Thea G.	104
Tableau VI. Correspondances entre un passage des <i>Anneaux de Saturne</i> et l'œuvre de Conrad	139
Tableau VII. Chronologie des rencontres entre le narrateur et Jacques Austerlitz.....	167
Tableau VIII. Présence de la soie dans <i>Les Anneaux de Saturne</i>	197
Tableau IX. Ancrage textuel des références à Borges dans <i>Les Anneaux de Saturne</i> ..	215
Tableau X. Présence dans l'œuvre de Borges des auteurs mentionnés dans <i>Les Anneaux de Saturne</i>	217
Tableau XI. Correspondance entre les chapitres des <i>Anneaux de Saturne</i> et les journées du voyage.....	245
Tableau XII. Présentation synthétique des allusions principales d'un rêve nodal dans <i>Les Anneaux de Saturne</i> , p. 205-208 (p. 205-209).....	266

TABLE DES FIGURES

Schéma I. Exemple d'enchâssement des voix.....	83
Schéma II. Disposition spéculaire de la référence à Thomas Browne dans <i>Les Anneaux de Saturne</i>	163
Figure n° 1. Trajet du narrateur dans le Suffolk (<i>Les Anneaux de Saturne</i>).....	246
Figure n° 2. Graphe temporel représentant la succession des époques évoquées dans les chapitres des <i>Anneaux de Saturne</i>	247

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Les Anneaux de Saturne 22 (21), 319 (321), 109 (108), 32 (31) ; *Vertiges* (42) (47), 49 (56), 15 (15), 169 (205), 80 (96), 18 (18), 196-197 (240-241) ; *Les Émigrants* (181) (227), 160 (199), 112 (137), 18 (19) ; *Austerlitz* 195 (234), 115 (137), 181 (217), 54 (62), 174 (208) ; *Atlas* 870, 871, 882, 903, 895, 888, 887.

TABLE DES MATIÈRES

Note.....	7
Préambule.....	9
 CHAPITRE I	
Les mots et les choses	21
Le bricolage : théorie et pratique.....	21
Un cas d'école	21
La poétique du bricolage.....	25
De la hiérarchie des matériaux.....	30
Absence de hiérarchie	31
Des stratégies de mise en relief.....	34
La matière du texte.....	41
L'épaisseur matérielle du langage.....	41
La lecture d'un espace visuel.....	47
Effet de preuve : signe de la matérialité du monde.....	61
 CHAPITRE II	
Origines du discours	75
Qui parle la langue de W.G. Sebald ? Modalités du discours rapporté.....	75
La parole d'autrui, un gage.....	75
Porosité des frontières de l'énonciation	80
Qui écrit le texte de W.G. Sebald? La référence textuelle.....	86
Le prélèvement	86
Variétés de citations	88
Origine de l'espace textuel.....	111
Topique, topographie, topologie : l'espace de l'écriture défini par son origine	111
Dialogisme et « allologie ».....	115
Le lieu de production du discours.....	127
Investissement des lieux du texte et processus de documentation.....	127
Documentation et écriture de l'histoire.....	132

CHAPITRE III

Des constructions	149
Structures	149
Réseaux	169
Le réseau sebaldien.....	169
Où s'arrête le réseau ?.....	175
Valeur dynamique du réseau.....	197
Réseau et rhizome.....	205
Matrice.....	213
Qu'est-ce qu'une matrice ?.....	213
Borges et Sebald.....	214

CHAPITRE IV

Figures du déplacement	243
Configurations du déplacement	243
Cartographie des déplacements	243
Tours et détours.....	258
Avoir lieu	267
Reconfigurations de l'allemand.....	275
W.G. Sebald, un écrivain aux frontières de sa langue	275
Une langue en déplacement.....	281

CHAPITRE V

Subversion	297
Position(s) subversive(s).....	297
Mélancolie et résistance.....	298
Comique.....	310
Doute, tromperie, canular	317
De l'errance aux errements	327
Déplacement et désorientation : « unheimlich »	328
Écriture et dérangement	331
Les discours sur la folie.....	344
Des dérangés trop bien rangés.....	349
Conclusion	355
Bibliographie	361
Index des noms propres.....	377
Index des œuvres du corpus	381
Tables des tableaux, figures et crédits photographiques	383
Table des matières	389